CULTUUR EN WETENSCHAP

Nº 17

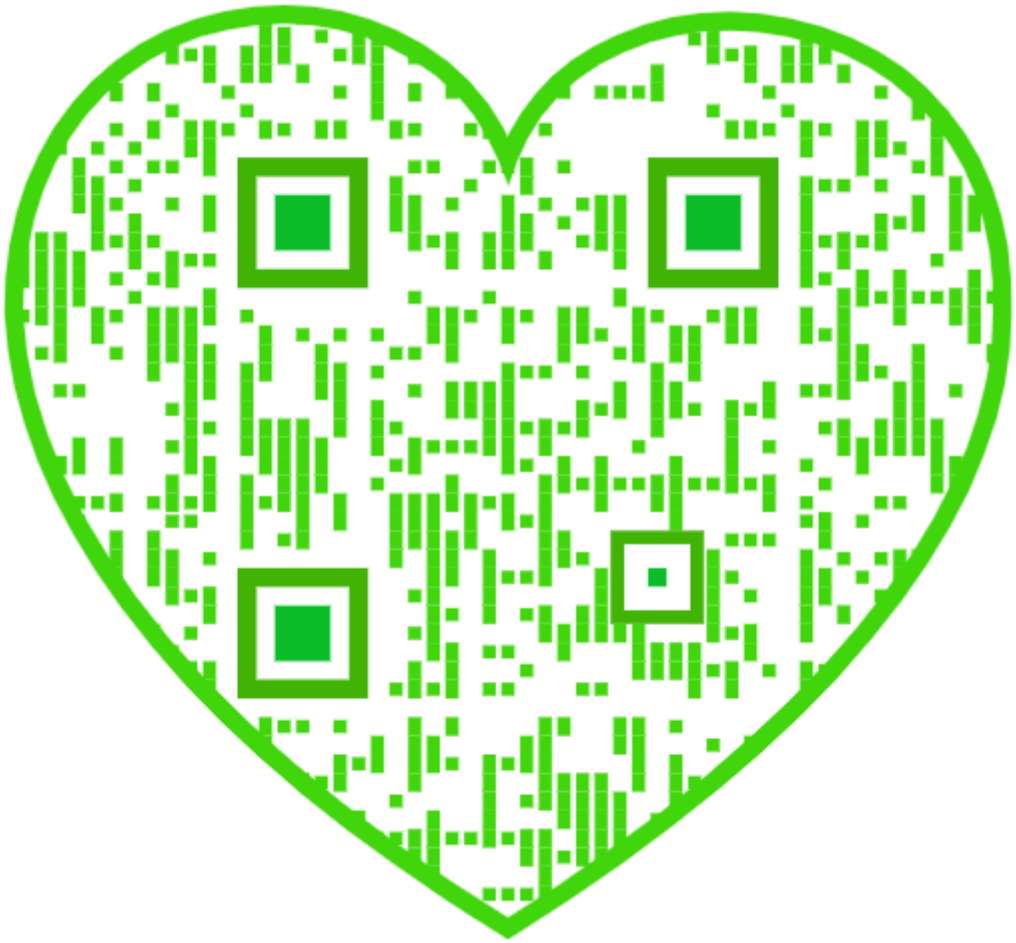
De Beeldende Kunsten in België

(XIXe en XXe eeuw)

DOOR

M. STIJNS.

S. V. DE CENTRALE
BOEKHANDEL
BRUGGE



CULTUUR EN WETENSCHAP

DE BEELDENDE KUNSTEN IN BELGIË

(XIXe en XXe eeuw)

DOOR

M. STIJNS

DE CENTRALE BOEKHANDEL S. V.
2, BREIDELSTRAAT — 1, WOLLESTRAAT
(Hoek Groote Markt) — BRUGGE
— 1926 —

Nadruk verboden.

INLEIDING.

Dit werkje is bedoeld als een schets van de ontwikkeling, die de beeldende kunsten in onze gewesten hebben doorgemaakt, sedert de negentiende eeuw. Bij de indeeling was het vrijwel onmogelijk chronologisch te werk te gaan daar de uitgangspunten van kunstenaars, zelfs als ze tijdgenooten zijn, al te zeer verschillen. Evenzoo bood een rangschikking volgens het beoefende genre groote bezwaren omdat slechts weinigen zich tevreden gesteld hebben alleen in een richting te werken. Daarom werd de voorkeur gegeven aan een groepeering gesteund op den samenhang tusschen het werk van de verscheidene schilders onderling, nu eens chronologisch dan weer volgens het genre, de vriendschapsbanden of de gemeenschap der gedachte.

Een volledige geschiedenis schrijven over de hedendaagsche kunst ware een hachelijke taak. Daarvoor ontbreekt ten eerste de onontbeerlijke objectiviteit en ten tweede de ruimte, ten ware men zich zou beperken tot een dorre opsomming van namen, data en titels. Voor wie de evolutie van de kunstbeweging in al haar onderdeelen wil volgen zijn de monografiën genoeg voorhanden. Het zal daarvoor volstaan te verwijzen naar het werk van C. Lemonnier, E. Verhaeren, M. Rooses, M. des Ombiaux, Sander Pierron, G. Vanzype, P. Lambotte, C. Dumon-Wilden, A. Goffin, P. Busschmann, G. Eekhoud, P. De Mont, Ary. Delen, Aug. Vermeylen, H. Teirlinck, K. Van de Woestyne en anderen die, ieder van hun standpunt,

de techniek, de ontwikkelingsgang en de psychologie hebben ontleed van de zoovele artisten, die onze nationale kunst hebben opgevoerd tot een benijdenswaardigen rang in de algemeene kunstbeweging.

Afgezien van deze werken wijst alles er op dat ook een eenvoudiger en vooral algemeener leidraad aan een behoefte zou voldoen, wat dan ook met deze schets betracht wordt.

De herleving.

Met de negentiende eeuw hervat onze nationale kunst de roemrijke traditie die ze, van de middeleeuwen af tot in de zeventiende eeuw, had weten te verwerven. De geweldige inzinking van de achttiende eeuw is de eenige donkere vlek in onze kunstgeschiedenis, al is ze best verklaarbaar. De politieke onrust en het feit dat de toenmalige kunststroomingen minder overeenstemden met den natuurlijken aanleg van onze schilders, hebben er schuld aan. De daaropvolgende eeuw zou betrekkelijke rust brengen en, na 1830. tevens een streven doen ontstaan naar eigen opbouwend leven, wars van de vooroordeelen die tot dan toe het opborrelen der levenskrachten hadden belet.

Deze omwenteling in de kunstwereld voltrekt zich over een tamelijk groote tijdsruimte. Het zou overigens niet opgaan onze aanhangers van het classicisme volledig dood te verwen wijl ze theoriën voorstonden strijdig met de traditie van dit land. In vele opzichten is hun werk nog even genietbaar als dit van hun romantieke tegenstrevers van toen en hun techniek was een soliede grondslag voor de daarop volgende schildersgeslachten.

Maar deze eerste periode van 1830 tot 1880 blijft er eene van hardnekkigen strijd om het schoone, welke strijd in de eerste plaats wees op nieuwe levenskracht en voor het overige samen viel met een gelijkaardig streven in andere landen en vooral in Frankrijk.

Het tot dan toe heerschende classicisme had in David een meester gevonden en het toeval wilde dat deze meester ook leerlingen uit onze gewesten telde, ergo dat hij zelf, in ballingschap, naar Brussel overkwam en er geestdriftige aanhangers aantrof.

Het verwaarloozen van het coloriet en van de natuur, samen met de voorliefde voor pedante atelierwijsheid, vormden een grondslag voor eene strekking die bij ons in *J. F. Navez* zijn besten vertegenwoordiger vond.

Van zijn meester leerde Navez werkelijk een schilderswetenschap waarvan techniek, teekening en behendigheid wel de voornaamste eigenschappen uitmaken. Overgebracht in de dorre klassieke en bijbelsche onderwerpen bracht deze kunde alleen goed schilderwerk voort waarin men evenwel te vergeefs overtuiging en temperament zou zoeken. Gunstiger komt het talent van *Navez* te voorschijn waar hij tot de natuur gaat d. w. z. in het portret. Van hem bezit het Brusselsch museum het bekende schilderstuk « De Familie de Hemptinne », een groep waarvan het geposeerde toch niet voornaamheid uitsluit, waar de kleur een zekere warmte en innigheid verspreidt en waar, samen met een glimp van innerlijk leven, een atmosfeer heerscht die, nog eens zooveel meer uitgediept, in later jaren de buitengewone bekoring uitmaakt van het werk van een *Alfred Stevens*.

Inmiddels werden de bakens van de volksgunst verzet. In Frankrijk hadden de Géricault met zijn « Radeau de la Méduse » en Delacroix met « Sardanapale » den strijd om het goed recht van het romantisme ingezet. Ook hier zou men spoedig het classicisme als een dwangjuk beschouwen. *Matthys Van Bree* wiens « Dood van Rubens » uit het Antwerpsch museum misschien wel vrij zwak maar dan toch niet zoo heelemaal slaafsch classiek was, werd een zondebok van het opkomend geslacht en ook *Navez* moest het weldra ontgelden vanwege de banaliteit van zijn onderwerpen en van het koloriet dat

men iets ten onrechte, als schreeuwerig en valsch bestempelde.

Deze nieuwe generatie vond te Antwerpen haar schitterendste vertegenwoordiging. Hoe de gemoederen toen gestemd waren vernemen wij bij Conscience. Zijn « Geschiedenis mijner Jeugd » vertelt ons van de opkomst van *Wappers* en voor de kentering in de kunstopvattingen kan o. m. « Het ijzeren Graf » met vrucht geraadpleegd worden. Niet meer het koud en redematig berekende zou voortaan opgang maken, wel de romantische hartstochtelijkheid, liefst verwerkt in tafereelen van de nationale geschiedenis die de massa van toen niet onverschillig liet. *Wappers, De Keyzer* en op bescheidener en waardevoller wijze *Hendrik Leys* hebben de beweging ingezet die er zoo noodig was om onze kunst in het beslissende overgangstijdperk te helpen. Bij ons heeft *Wappers* de herleving, de terugkeer naar de nationale traditie ingeluid al valt het niet uit het oog te verliezen dat hij toch gehoorzaamde aan buitenlandsche wenken.

Van al degenen die het geschiedkundig genre hebben beoefend verwierf *Wappers* aanvankelijk de grootste faam. Hij bracht de massa op het doek o. m. in de « Episode uit de Septemberdagen van 1830 » (Museum te Brussel), een schilderij dat uitstekend het streven resumeert van dezen bij uitstek patriotieken schilder met zijn dramatische en luidsprakerige compositie waarvan men de brani naar waarde schat zonder evenwel het gebrek aan heusche ontroering uit het oog te verliezen.

Voor kunstwerk van blijvende waarde is dergelijk gebrek moordend. Ook hier echter komt het er op aan niet den uitslag maar wel het doel in te zien en in dit opzicht moet *Wappers* beschouwd worden als de baanbrekende kunstenaar uit een overgangstijdperk, als verwekker van een herleving verrijzend op het puin van valsche klassiek, een herleving die den kunstenaar stilaan ontvankelijk zou maken voor de geheimste roerselen

van de natuur en die hem vooral een nieuw, door-Vlaamsch coloriet zou schenken.

Naast *Wappers* past de naam van *De Keyzer* waarvan « De Slag der gulden Sporen », in het museum te Kortrijk, uitmunt door een wijze, goed overlegde schikking niettegenstaande de opgeschroefde opvatting. Dit treedt eveneens te voorschijn in « De Slag van Woeringen » te Brussel en in « Keizer Karel te Tunis » te Antwerpen. In dit laatste schilderij kwam de schilder reeds tot bedaren en moet men vooral zijn kunde en bedrevenheid waardeeren.

Sentimenteeler en droomerig schijnt ons *Gallait*. De onrust van de baanbrekende jaren was geluwd toen deze schilder van zich liet hooren. Reeds werd geklaagd dat de richting van *Wappers* en van zijn bewonderende navolgers onmachtig bleef om zich te ontdoen van hun oppervlakkigheid, zoodat men meer waardeering kon hebben voor de ingetoomde kunst van den schilder die, in zijn « Troonafstand van Keizer Karel », kalm-oppervlakkig bleef maar met « De laatste Oogenblikken van Egmont en Hoorn » een van de beste werken van zijn tijd leverde. In dit doek dat in het Museum van Doornik hangt maar waarvan ook eene goede copie te Antwerpen aanwezig is, zijn de tien levende personen, er op afgebeeld, voor den kunstenaar meer dan voldoende, om de verschillende indrukken door de terechtstelling van de twee helden teweeggebracht, geheel uit te beelden. In deze sombere kamer waar het koude licht onbarmhartig valt op de bleeke gelaten van de twee onthoofden is de tegenstelling met de blozend-gezonde gildehoofden die de laatste eer bewijzen even aangrijpend als de tegenstelling van licht en schaduw zelf.

Na *Slingeneyer* die eveneens de onverschilligheid van het publiek had verdrongen door zijn forsche eigenschappen, pracht van kostumes en mooie houdingen waarvan « De Slag van Lepante » (Brussel) getuigt, valt *Portaels* te vermelden. Hij was

L. GALLAIT. *De laatste Eerbewijzen aan de Graven Egmont en Hoorn.*

de eerste om de natuur in te gaan. Op zijn reis door Griekenland en Egypte liet hij zich door de pracht van het Oosten verlokken tot het borstelen van stevige stukken, gloedvol van kleur, waar en oprecht als in de « Schouwburgloge te Pesth » (Brussel) en in zijn bijbelsche onderwerpen, waarvan de lokale kleur en de snedige volkstypen een, voor dit tijdstip, nieuw leven hebben bijgezet.

Even beteekenisvol is, in dit opzicht, de verschijning van *Karel Verlat* die meer aan *Wappers* doet denken dan aan zijn meester *De Keyzer*. Zijn « Inneming van Jerusalem door Godfried van Bouillon » toont een zin voor epiek die later nog meer zou uitkomen in den « Vrachtrijder » (Antwerpen). Men kent wellicht het onderwerp van deze grauwschildering: twee groote trekpaarden aan den zwaren wagen gespannen ; de steenweg ligt hobbelig op de hoogte van Mont-martre waar alleen de hemel als grond dienst doet. Tegen het grijze licht teekent alles zich af als een donkere silhouet, het wordt een tragische strijd tusschen de hijgende paarden met hun gespannen spieren en de zware stugge vracht en bij dit alles is de voerman de romantische held.

Als dierenschilder is *Verlat* verder nog bekend door zijn « Koning van het Hoenderhok » (Antwerpen) vol leven en fonkelende kleuren en de meesterwerken « Ezel en Varken » en « Verdediging der Kudde » (Antwerpen), een dramatischen strijd tusschen buffels en een leeuw, midden een onbeweeglijke, zon-overgoten natuur. Hier wordt de strijd om het leven hartstochtelijk en grootsch gestreden.

Over *Wiertz* zijn de meeningen nog steeds verdeeld. Zijn optreden ontketende zoowel een storm van geestdrift als de krachtdadigste uitdrukkingen van de grootste verachting. « Hoeden af, gij hebt hier te doen met een geniaal man » is de legendarisch geworden uitroep van een zijner bewonderende tijdgenooten en voor eenige jaren heette het nog : « Een naam

die klinken moet als een klok, naam die als een lichtende sterre moest geklonken zijn aan 't uitspansel van onzen kunsthemel ».

De man die de grootmeesters van het koloriet had uigedaagd, die Rubens en Michel Angelo wilde evenaren zou een groot deel der massa aantrekken door zijn grootsche doeken die tevens en vooral grootsch door hun afmeting waren. Hardnekkig, niettegenstaande de vele verguizingen, bleef hij voortwerken aan zijn z. g. wijsgeerige onderwerpen : « De menschelijke Onverzaadbaarheid » en ander kunst — en vliegwerk, getuigend van aanzienlijke scheppingsdrift maar tevens van gebrek aan maat en evenwicht. Deze obsessie heeft velen ontzag ingeboezemd. Thans is het vervallen werkhuis der Vauthierstraat te Brussel in museum ingericht en geniet het vrijwel alleen de belangstelling van de toeristen die hun gids naar de letter volgen.

Tot deze generatie die samen met de herleving ook de aandacht van de kunstcentra over de heele wereld zou vestigen behooren nog tal van krachten waarvan men veel heeft verhoopt maar wier werk, verdienstvol voor een overgangsperiode, stilaan van minder beteekenis wordt. *Ed. De Bieve* liet het « Eedverbond der Edelen » na, *Ed. Hamman* een « Mis van Adriaan Willaert », *H. De Caisne* een schilderij van de « Beroemde Belgen », *Alexandre Robert* het gevoelvolle doek « Lucas Signorelli zijn dooden Zoon schilderend », alle werken die te Brussel voorkomen evenals de « Hugo Van der Goes in het Roode Klooster » van den nog levenden *H. E. Wauters* die alle waardeering verdient voor het geordend nauwgezette in teekening en kleur.

Leys en het moderne coloriet.

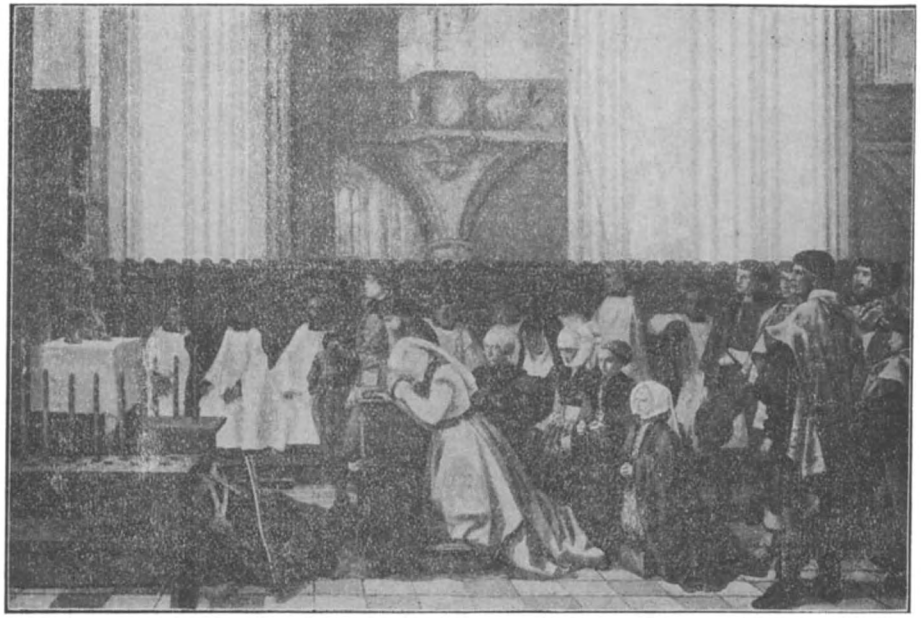
Wappers en *De Keyser* en later *Wiertz* hadden gepoogd de traditie van de Vlaamsche schilderkunst te benaderen en, meer in 't bijzonder, Rubens na te volgen. Meer en meer echter werd het duidelijk hoe deze schilders in gebreke bleven om hun leuzen in daden om te zetten door het voortbrengen van schilderijen die den stempel zouden dragen van diep inzicht en echte schoonheidsontroering. Intusschen ontwikkelde zich te Antwerpen *Hendrik Leys*, een persoonlijkheid die een van de grootste figuren zou worden van de kunstgeschiedenis der 19e eeuw. Aan *Leys* danken we het werkelijk aanknoopen aan het verleden der Vlaamsche schilderschool en tezelfdertijd, de inzet van de periode die zoovele elementen gelegenheid zou bieden om hun beste gaven te ontwikkelen en ten toon te spreiden.

Leys is een leerling van *Ferdinand de Braekeleer*, een genreschilder die in zijn tijd veel bijval kende. Evenals *Madou* bracht deze *de Braekeleer* anecdotes op het doek zooals Van Hofstade en Teniers het vroeger hadden gedaan. *Madou* heeft zijn voorbeelden vrijwel benaderd als b. v. in « De Spelbreker » van het Brusselsch Museum. In ieder geval toont hij zich fijner, spiritueeler dan *Ferdinand de Braekeleer* wiens « Graaf van Halfvasten » en iets meer meer nog « De gouden Bruiloft » te Brussel wijzen op gemoedelijke luim zonder veel afwisseling. Het spoor volgend van zijn meester had *Leys* aanvankelijk veel

zin in genrewerk met lachende en blozende boertjes, tamelijk wild in 't ronde dansend en even nauwgezet uitgevoerd als hij dit door *de Braekeleer*, zijn zwager, had zien doen. Een « Vlaamsche Bruiloft », in 1839 geschilderd en thans in het Antwerpsch Museum, getuigt van deze eerste periode. De figuren die er op voorkomen zijn lief zonder veel karakter te vertoonen, de teekening is al zoo achteloos als de lijn, maar toch blijft men niet ongevoelig voor de gemoedelijkheid en voor de frissche kleur.

Evenals zijn tijdgenooten zou *Leys* geleidelijk het anecdotisch genre verlaten voor het geschiedkundig tafereel, dat zooveel strenger eischen stelt. Reeds had hij de aandacht gevestigd met « De Moord op de Schepenen van Leuven in 1378 gepleegd », een onderwerp naar den trant van *Wappers* en *De Keyser* waarin hij zich had laten verleiden tot de epische vertolking van een bloedige bladzijde van onze geschiedenis en gelegenheid had gevonden het licht en de kleur een belangrijke plaats te verzekeren. Een jaar later in 1837, was « Het Werkhuis van Rembrandt » zoo goed als een programma. *Wappers* had, half bewust en half onbewust, teruggegrepen naar eenige eigenschappen van Rubens, *Leys* zou terugkeeren naar een even groot moment van de geschiedenis der schilderkunst in de Nederlanden, naar Rembrandt, den meester van licht en duister, met zijn ingetogen en toch laaiend palet en bij beurten de vrome ingetogenheid.

Voor *Leys* begon in 1845 een tweede periode van gemilderd romantisme waarin zijn heldere en opgewekte kleuren plaats maakten voor het getoover van het licht met rijke en innige kleurschakeeringen. « De Wederinstelling van den Katholieken Eeredienst te Antwerpen in 1585 » zet deze tweede reeks in. Het doek zelf is allerbescheidenst van afmetingen als men het bij de gewrochten van de meeste andere tijdgenooten vergelijkt en toch weet het zich in het Brusselsch museum, ook aan den



H. LEYS. *De dertigdaagsche Missen van Berthel de Haze.*

vluchtigen bezoeker op te dringen. Door de hooge kerkramen valt het licht op de veelsoortige geloovigen : edellieden en edelvrouwen, soldaten met glimmende wapenuitrusting en ingetogen geestelijken. Allen zijn gewend naar den kansel vanwaar de oude priester opnieuw het woord laat weerklinken dat er gedurende tijd gebannen was. Hier heeft de kunstenaar een kolfje naar zijn hand gevonden. Even afgewisseld als het spel van het licht tusschen de pijlers en op den vloer zijn de verschillende karakters der aanwezigen geteekend. Het zijn menschen levend door de heerschzucht of de gelatenheid, de ernst of de jeugdige onbezorgdheid die uit hun trekken spreekt. *Leys* zelf heeft zich op het doek afgebeeld, geleund tegen de doopvont, een hupsch edelman die den kanselredenaar aandachtig volgt.

Niet minder heerlijk is het spel van het licht in « Het Feest ter eere van Rubens in de Kolveniersgilde » uit het Antwerpsch museum waar zich ook de typische schilderijen bevinden van de derde periode die voor den meester ongeveer in 1853 aanving.

Onder invloed van de Duitsche meesters en vooral van Dürer, Holbein en Cranach besteedde *Leys* toen meer nog als voorheen aandacht aan de atmosfeer die hij wilde weergeven. De kleur bleef niet langer ondergeschikt aan het licht doch werd een factor van gelijke waarde, de personnages wonnen aan waarheid en ook aan ernst. Het leven zindert in deze schilderijen, het straalt den toeschouwer tegen uit alle hoeken, het glanst in de oogen en uit de houding der personen en drukt zijn stempel op verweerde gevels en glad gepoetste voorwerpen. Het geheel wordt er een van pakkende epiek in grootschen eenvoud.

Treffende voorbeelden van deze werkwijze zijn « De Vogelventer » (Antwerpen) en « De dertigdaagsche Missen van Berthel de Haze » (Brussel), terwijl het museum van de Scheldestad ook nog prat mag gaan op het portret van Lucie Leys, waarin zoowel de edele karakteruitbeelding als de stevig aange-

H. LEYS.
Portret van Lucie Leys.

brachte en harmonische prachtkleuren in het ingetogen geheel weten te boeien.

Zooals *Leys* met zijn laatste twee werkwijzen tot ons komt toont hij zich een meester begaafd met een persoonlijkheid van waarheid en ernst doordrongen. Men heeft hem verweten dat hij met zijn werk hoofdzakelijk archeologische krachttoeren verrichtte en gedwongen naief of statig was, vooral in zijn vermaarde muurschilderingen van het stadhuis te Antwerpen. Het verwijt mist niet altijd allen grond en wie het werk oppervlakkig beschouwt zal deze bezwaren spoedig uiten. Bij aandachtiger toekijken alleen benadert men den schilder en geraakt men onder den invloed van de levendige atmosfeer, van de kleurenweelde, die doet denken aan de primitieven, en de verrassing van het licht en het duister.

Deze diepte ontmoet men eerst opnieuw bij *Hendrik de Braekeleer*, zoon van Ferdinand en neef van *Leys*, genreschilder als zijn vader, meester van kleur en licht meer nog dan zijn oom.

Het leven van dezen schilder biedt stof voor een roman : het verhaal van een sombere, gesloten natuur, tijdens de academiejaren een koppig tegenstander van het romantisme en een aanhanger van het opkomend realisme, om later bij uitstek gevoelig te worden voor de innigste kleur- en lichtschakeeringen, voor de ziel die uit oude, zeer oude voorwerpen te voorschijn komt.

En vooral was dit bestaan zeer nederig en op verre na niet zoo dramatisch als dat van den Nederlander Van Gogh, wiens leven en werk soms eenige overeenkomst biedt. Heel vroeg met schilderen begonnen is de Braekeleer zeer jong, op 48-jarigen leeftijd, in afzondering gestorven. Gedurende dezen korten levensweg verheugde hij zich slechts in den omgang van zijn oom en even in dien van den dierenschilder *Jan Stobbaert*, een even hardnekkig realist die de Antwerpsche academie met klank den rug toekeerde. Zijn tijdgenooten hebben het nooit

H. De Braekeleer. *De Aardrijkskundige*

ernstig met hem voorgehad. De vraag van een hunner : « Wanneer zult ge nu eindelijk geen schets maar een schilderij maken ? » is in dit opzicht kentschetsend. Alleen te Brussel zou *de Braekeleer* dan ook aanmoediging vinden. *Leys* had hem naar Duitschland gestuurd met de opdracht aldaar zekere schetsen te maken en daarna zond de Brusselsche bankier

Coûteaux den schilder naar Holland, tot het maken van copies naar Pieter de Hooch en Vermeer van Delft. Een ander kunstverzamelaar der hoofdstad, H. Van Cutsem, stelde eveneens veel belang in dit door vele anderen miskende werk. Echter kon hun belangstelling en vriendschap nooit den schilder afleiden van den inwendigen droom dien hij, al maar door, met zich meedroeg.

De buitengewone visie op kleur en licht, welke hij met zijn oom gemeen had, dreef *H. de Braekeleer* aanvankelijk naar een realisme dat bij voorkeur verwijlde in de oud-Antwerpsche omgeving.

De « Koperslager » en « De Hovernierstuin » van het Antwerpsch museum blijven, evenals « De Herbergkamer » de typische voorbeelden van de bezorgdheid om de waarheid en niets dan de waarheid te schilderen en toch, in het weergeven van het dood-banale, een indruk van schoonheid na te laten.

Door *Leys* in 1865 naar Duitschland gestuurd keert de schilder terug met een schets van « De Kamer van Luther », een werk waarin voor 't eerst een dieper inzicht spreekt. Tot dan toe was er in de doeken een zekere kale nauwgezetheid geweest. Van dit oogenblik af treedt een geheimzinnig mystisch element op den voorgrond : de levende herinnering aan het verleden.

Tot schilder opgeleid na studiën in het college was *de Braekeleer* belangstelling gaan toonen in wijsgeerige boeken, in den bijbel en het leven van Luther. Weldra ook volgde hij, zij het van uit de verte, de ontwikkeling van het occultisme. Afgetrokken levend in het atelier met de vertrouwde oude voorwerpen, kregen deze wijsgeerige overpeizingen een abnormaal overwicht in het geestesleven van den schilder. In de stilte kruipt het licht over de voorwerpen en in deze afwisseling is plaats voor een bovennatuurlijk leven, een voortbestaan van het verleden in het heden zooals ook in het oude Antwerpen van dien tijd de herinnering voortleefde van de grootsche

H. De Braekeleer. *De Kathedraal.*

tijden toen kunst en handel van de Scheldestad het centrum van beschaafd Europa maakten.

In 1872 behaalt *de Braekeleer* in de hoofdstad een medalje voor « De Aardrijkskundige » en « De Les » die in het museum van deze stad aanwezig zijn. In het eerste doek ziet men best wat de schilder aan zijn oom en leermeester te danken heeft in opzicht van factuur en coloriet. Kalm en nauwgezet is dit doek afgewerkt. Alles werd gewikt en gewogen en waar dit ook het geval is in « De Les » valt daar vooral nog de rol van het licht op. Meer dan de anecdote boeit ons het spel van de klaarte op het vensterraam, op de kale muren en den vloer. Het licht wordt een element van intens leven en schept als een bovennatuurlijke atmosfeer.

Het afgetrokken leven van den schilder weerspiegelt zich meer en meer in zijn werk. Van anecdotes worden de doeken stillevens want de kunstenaar ontwent er zich ook aan de menschen op het doek nog een actieve rol te laten spelen. In « De Kathedraal », uit de verzameling van den Koning, staart het vrouwenbeeld den toeschouwer nog aan. De opgeheven hand vraagt echter aandacht voor iets veel belangrijkers en grootscher. Door het geopend raam ziet men de kathedraal hoog en rank oprijzen in het licht. Dat wordt dan de hoofdpersoon en het leven, de stille en toch dringende wenk om zich te richten naar den getuige van de dramatische gebeurtenissen van zooveel eeuwen.

Later verzinkt de mensch bij *H. de Braekeleer* in een norsche onverschilligheid, als bij den man met het vilthoedje in de « Zaal van het Waterhuis » (Antwerpen). Maar hoe leeft in dat schilderij de goudlederen muurbedekking waarop het licht toovert! Want om het licht gaat het eens te meer, om dien strijd van het licht tegen het duister, om het vreemdsoortige leven dat huist in de doode voorwerpen, in versleten lederen stoelen,

jarenlang geboende kasten en verschoten tapijten waarin de kleur dof flonkert.

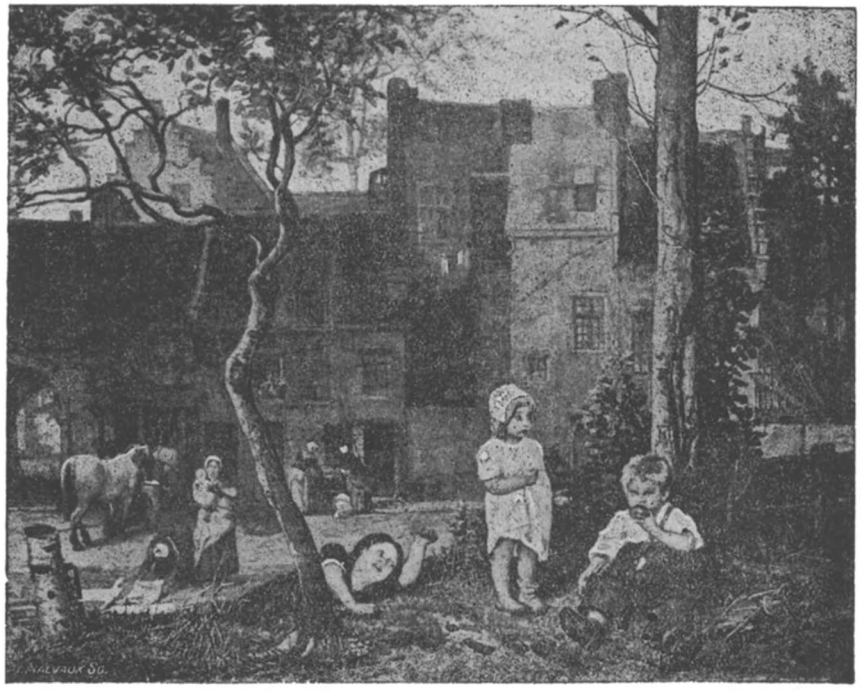
De atmosfeer trilt van dit leven, ze viert er hoogtij en beklemt tezelfdertijd met angst. Zij is de tragische uiting van een zielestrijd die *de Braekeleer* doormaakt als hij zich, in de eenzaamheid, door de verborgen macht der dingen, als tot waanzin voelt gedreven.

Luminist vooraleer het woord in onze kunstgeschiedenis wordt vermeld, zou de grootste onzer moderne coloristen, na zijn vroegtijdig overlijden, de evenknie genoemd worden van Vermeer van Delft.

Afgezien van *de Braekeleer* die van zijn oom meer de hoedanigheden dan het genre erfde, zou *Leys* slechts volgelingen van minder gehalte tellen. Als de beste onder hen wordt veelal *Lies* genoemd die meer dan een belofte was toen de dood hem wegnam. Toch is dit werk, te Antwerpen typisch vertegenwoordigd met « De Vijand nadert », tamelijk alledaagsch-anecdotisch, al zijn er daarentegen in « De slechte Rijke » natuurelementen en tevens ook sociale tendenzen die we slechts later bij andere schilders zullen kunnen aanstippen.

Een belangwekkende verschijning is deze van *Willem Linnig Jr.* Leerling van *De Keyser*, van *Leys* en van zijn vader, den verdienstelijken *Willem Linnig Sr*, zondigt hij nog wel even aan romantisme maar laat toch, in het Antwerpsch museum, een aardige brok folklore na met zijn « Antwerpsch Huwelijk », benevens het zeer stemmige « Oude Klooster te Lier » waarvan de eenvoud, het karakter van schoonheid in deze stokoude gebouwen zoo ontroerend maakt.

Andere in de rei zijn *Victor Lagye* met « De Opvoeding van Karel den Stoute », *Ferdinand Pauwels*, met « De Weduwe van Jacob van Artevelde haar Kostbaarheden offerend voor haar Vaderstad », *Juliaan* en *Albrecht De Vriendt*, die godsdienstige legenden plaatsen in het raam van hedendaagsche Vlaamsche



J. LIES. *De slechte Rijke.*

dorpen als in « De Herders te Bethlehem » van het Brusselsch museum, *Karel Ooms* wiens « Verboden Lezing » niet onopgemerkt blijft door haar sobere uitbeelding, *Willem Geets* met « Johanna de Zinnelooze » (Antwerpen) en *J. Van Aise* die het geschiedkundig tafereel op grootsche wijze behandelde. Hij was zoo goed als de laatste onzer historieschilders en een meester der techniek. « De Heilige Livinus in Vlaanderen », « Jacob van Artevelde » en « Pieter de Eremijt den Kruistocht predikend » vormen een trits die in het museum te Gent getuigt van handigheid in de schikking en meesterschap van kleur.

Het Portret.

—

Weinig schilders hebben zich uitsluitend op het portret toegelegd. Over de moeilijkheden die den kunstenaar op dezen weg wachten moet niet uitgeweid worden. Wie geen persoonlijkheid bezit en ze bij anderen niet weet te doorgronden, levert oppervlakkig werk en wie, aanvankelijk zelfs met talent, te veel aan het portret om het portret doet, vervalt weldra in hetzelfde euvel.

Van de schilders waarvan het werk tot nu toe werd behandeld, hebben velen portretten voortgebracht. *Navez* liet ons met zijn « Portret van de Familie de Hemptinne » een van zijn beste doeken na. *Gallait* bereikte in een paar gevallen een tamelijk krachtig coloriet zonder evenwel iets voort te brengen dat, na zooveel jaren, nog geestdrift zou kunnen verwekken. *Wappers* liet een dood-gewoon zelfportret na dat thans in het Antwerpsch museum geborgen is terwijl *Leys* beter slaagde dan zijn voorgangers en dan ook, benevens een paar portretten van gezinsleden, een zelfportret te Antwerpen hangen heeft, waarvan gerust kan gezegd dat zij dezelfde hoedanigheden bezitten als zijn ander werk.

In het historisch genre werd *Leys* voorafgegaan door *Felix de Vigne* met zijn « Philips van Artevelde „ een verzorgd en stemmig werk. *H. De Caisne* daarentegen waagde zich aan de « Beroemde Belgen » maar dit schilderij waarop Rubens en Van Dijck verbroederen met de meest verscheiden groote mannen

die in de geschiedenis min of meer beroemd en berucht zijn, blijkt meer dan oppervlakkig ook voor zijn tijd want *Simonau* bewees met zijn « Mansportret » en « Orgeldraaier » (beiden te Brussel) hoe men stevig werk, wars van banaliteit kan leveren.

Wie het echter tot een hoogtepunt opgevoerd heeft is de Gentenaar *Lieven De Winne*, die doorgaat als de beste portretschilder sedert Van Dijck. Na eenige kleine en anecdotische doeken voortgebracht te hebben vertrok deze schilder naar Parijs vanwaar hij dan terugkeerde zonder evenwel aldaar een meldenswaardigen invloed ondergaan te hebben. Eerst in zijn geboortestad en later te Brussel zou hij weldra nog uitsluitend aan portretschilderen doen wat in onze geschiedenis zoo goed als een eenig geval blijft. Het eerbiedwaardig aantal stukken door *De Winne* nagelaten munt uit door sobere, eenvoudiggetrouwe en toch doordringende schilderwijze. Zoo kenmerkt dit werk zich dan ook door een kalme waardigheid en een zin voor evenwicht die ten zeerste naar voren treedt in de afbeeldingen van vooraanstaande persoonlijkheden : Leopold I in het Brusselsch museum en Mevr. Vermeulen en acht andere doeken in het terecht vermaarde De Winne-zaaltje te Gent. De schilder heeft er alle bijkomstigheden in achterwege gelaten. Zijn kunst biedt het overwogene in een psychologische weergave die, voor haar tijd, reeds ver doorgedreven is en, ten slotte, een ernst met een zweem van bezorgdheid. Al deze elementen zetten de uitgebeelde personen een diep en aangrijpend leven bij. In de grisaille-schildering flonkeren de oogen peinzend-geheimzinnig en zeer welsprekend.

In hetzelfde genre valt ook nog een ander Gentenaar te vermelden, n. l. den reeds besproken *Gustaaf van Aise*. Dezes portret van Karel Miry, den toondichter van den Vlaamschen Leeuw, is een flink stuk, merkwaardig van uitdrukking en stevig en stemmingvol geborsteld. Afgezien van dit doek bezit het

museum te Gent van denzelfden schilder nog een portret van Mevr. Van Aise, gedistingueerd en bevallig.

Van *Edouard Agneessens*, die een vergelijking bij *De Winne* best doorstaat, hangt in het museum der hoofdstad het merkwaardige doek « Slapende Jongeling ». Dit jeugdwerk — de schilder was nauwelijks 20 jaar oud — blijft nog steeds boeien door den verheven en stouten kunstzin waarvan het getuigt. Voor het eerst krijgen we de voorgestelde personen in ongedwongen houding, breed geschilderd in volle licht.

Even 'stout is het werk van *Jacques de Lalaing*. Zijn beste doeken vinden we te Gent en wel het luide geprezen *Ruitersbeeld* waarin het steeds terugkeerend type — een dienstknecht van den schilder — als majoor dienst doet. Blootshoofds, den iets stroeven, wilskrachtigen kop afstekend tegen den bleeken achtergrond is het heele opzet gedurfd en geslaagd. Even aangrijpend en sober moet het « Pastoorsportret » heeten. Hier poseerde weer de oude knecht als model en staart hij kloek en kalm voor zich uit.

De rei portretschilders behelst verder namen als *De Groux*, *Frédéric*, *Stevens* e. a. welke in de volgende hoofdstukken hun beurt krijgen.

Naar een vrijer kunst.

—

Het werkelijk opstandige, de levenwekkende geestdrift van de richting, door *Wappers* ingeluid, was intusschen stilaan doodgeloopen, zooals een delta, aan de monding, de stuwmacht van een machtigen stroom versnippert. Wat bij de baanbrekers waarde had, wijl nieuw en stout aangedurfd, ontaarde bij de volgelingen tot een methode, of erger nog een trukje. Op een gegeven oogenblik ontstond dan ook de onvermijdelijke reactie en het kwam tot een streven naar meer natuurlijkheid en waarheid.

Kunsthistorici, die deze tijden hebben meegeleefd, zagen de beweging fataal iets enger in dan wij dit nu kunnen doen. In de geschriften van tijdgenooten wordt de kentering voorgesteld, alsof Antwerpen met *Wappers* de lauwerkroon aan *Navez* had ontroofd, waarna de leerlingen van dezen in de hoofdstad gevestigden meester de kroon in de Scheldestad zijn gaan terughalen. Maar tijdgenooten lijden aan hetzelfde euvel als landgenooten. Onbevooroordeelde buitenlanders zien in de schilders van de laat-middeleeuwen tot den meest modernen tijd, zooals ze in de Zuidelijke Nederlanden werkzaam waren, vooral wat hen vereenigt en waarin ze zich gezamenlijk onderscheiden, van de kunstenaars uit andere streken. Wij zijn daarentegen steeds geneigd verschillen te zoeken waar ze dikwijls niet

eens voorhanden zijn en onze artisten in te deelen in groepjes waarvan we het onderling verband ontkennen.

Het op de spits gedreven indeelen in een klein land, blijft dan ook steeds bij uitstek arbitrair, zooals ook een indeeling volgens het beoefende genre wel eens noodzakelijk wordt maar toch, over 't algemeen, leidt tot een verenging, die aan de mooie veelzijdigheid van sommige kunstenaars afbreuk doet.

De tegenstelling Antwerpen-Brussel, al bestaat ze stellig voor zekere details, kan evenmin gebruikt worden als ernstigen grondslag voor theorieën, die de artistieke hegemonie beurtelings van de eene stad naar de andere willen doen verhuizen.

In het geval waarvan hier kwestie, valt inderdaad wel op dat een heele schaar, te Brussel arbeidende kunstenaars, welverdiende lauweren weghalen. Doch het ware al te lichtvaardig niet in te zien, hoe de reactie tegen valsch en opgeschroefd romantisme ook te Antwerpen tot nu eens stil, dan weer luidruchtiger verzet had geleid.

Reeds *Leys* laat een ommekeer vermoeden waar hij uitging van het beginsel dat alle onderdeelen van een stuk in gelijke mate aandacht vergen. Alleen het feit dat de schilder het historisch genre beoefende, maakte dat de tijdgenooten minder aandacht schonken aan dezen stelregel. Maar bij *De Braekeleer* zou deze opvatting de kritiek van het publiek uitlokken. Men zal zich herinneren hoe *De Braekeleer*, van zijn eerste doeken af, naar waarheid schildert. Deze bezorgdheid leidt, in den beginne, tot een ietswat dor realisme. Aan het zorgvuldig naschilderen van een gebouw steen voor steen heeft men ten slotte niet veel als daar niet bij komt ontroering door de ziel der dingen. Zoo vergroeide dit streven dan ook geleidelijk en in zijn later werk geeft *De Braekeleer* een werkelijkheid, niet meer zooals ze is, maar zooals hij ze, doorheen zijn uiterst gevoelig geworden temperament, vermag te zien.

Leidde dit afbreken met het onderwijs aan de Antwerpsche

academie bij *De Braekeleer* tot een afzondering en een vaak misprijzende miskenning vanwege het publiek, bij zijn studiemakker *Jan Stobbaerts* moest de tegenstelling tusschen het verouderde en het nieuwe, tusschen slaafsch vegeteeren en vrij opbouwen, met klank bevestigd worden. Een ellendig bestaan, van de prilste jeugd af zou reeds op zich zelf een voldoende factor zijn, om het verschil te belichten, tusschen de daad van den burgerlijk-opgebrachten *De Braekeleer*, die in angstvallige stilte de academie den rug toekeert, en het meer brutale van diens vriend wanneer deze, niet zonder ruitenbreken, dezelfde kunstinrichting verlaat.

Weesjongen van zesjarigen leeftijd af komt *Stobbaerts* twee jaar later als loopjongen terecht bij een meubelmaker, bezoekt op 12-jarigen leeftijd de Antwerpsche academie met de bedoeling houtsnijder te worden. Weldra grijpt de jongen naar het penseel en wordt schilder om den broode, totdat hij, in 1857, op 19-jarigen leeftijd, met een van zijn doeken de aandacht en aanmoediging verdient van *Leys*.

Bij *Stobbaerts*, evenals bij *De Braekeleer*, zou een eerlijk métier de vaste grondslag zijn voor een werk, dat door uitbeelding en coloriet een episch karakter aanneemt. Nochtans heeft deze epiek een zeer nederigen grondslag : zijn heele leven door kent de schilder slechts één obsessie, n. l. het weergeven van de binnenplaats eener hoeve waar de warmrookende mesthoop voor hem aanleiding is tot het scheppen van een weelde van kleuren en schakeeringen. Ofwel schildert *Stobbaerts* een stal met de vochtige muren en de lage zoldering waartusschen het licht flonkert op het rose van de varkens, het bruine en violetachtige van de koeien. Dit wemelen van het licht in de kleur, deze onzekere atmosfeer, zoo vreemd en eigenaardig, ze maken de groote bekoring uit van een werk dat, niettegenstaande of misschien dank zij het realistisch uitgangspunt, een groote vlucht neemt. Want die luidruchtige, weinig ontwikkelde *Stobbaerts*

moet wel een dichter geweest zijn, om poëzie te vinden en suggestief weer te geven in eigenlijk zeer banale onderwerpen als den « Stal van de oude Heerenhoeve te Cruyninghen » die te Brussel kan getuigen van verbazende techniek, grootsch van eenvoud.

Evenals bij *De Braekeleer* gaat hier van het schilderij een eigen, innig leven uit zooals ook Leys er in geslaagd is de ziel van het verleden te doen spreken.

Te Brussel zou intusschen de traditie van *Navez* hervat worden. Wij hebben gezien hoe deze schilder, spijt zijn buitenlandsche voorbeelden, benevens de voorname uitvoering een gevatheid had voor een zekere innigheid en smaak bij het kiezen der kleuren. Zijn schoonzoon *Portaels* zou het atelier voort open houden en daarrond ontpopte zich een beweging met de Vrije Kunstvereeniging (Société libre des Beaux-Arts) als kern. In 1868 ontstaan, groepeerde deze vereeniging de leerlingen van *Navez*, n. l. *Eug. Smits, Ch. De Groux, Van Camp, Alfr. Stevens;* de leerlingen van *Portaels : Agneessens, Is. Verheyden, H. Vander Hecht* ; de landschapschilders van de z. g. school van Tervuren: *Huberti, Coosemans, Asselbergs en Raeymackers ;* de school van Calmpthout : *Baron* en *Heymans* en verder afzonderlijke krachten als *Dubois, Artan, Rops, Verwée, Ch. Hermans* e. a.

Aanleiding tot de oprichting van de Vrije Kunstvereeniging was de kentering, waarvan hooger sprake. Ook te Brussel was de kunst verstard geraakt en voelde men de noodzakelijkheid tot de bevrijdende daad over te gaan, door een krachtdadige zwenking naar waarheid en vrijheid. In dit opzicht liet het programma van de nieuwe groepeering geen twijfel en ook geen keus over. De aanval was zoo beslist dat de anderen, als van zelf, front maakten onder de benaming « Cercle de l'Observatoire », naar den naam van het lokaal waar ze bijeen kwamen.

In haar streven zag de Vrije Kunstvereeniging zich versterkt door de buitenlandsche aanmoediging. Courbet, Corot, Millet,

Daumier in Frankrijk, Willem Maris, in Nederland, hadden het eerelidmaatschap aangenomen en weldra moest een gezamenlijke tentoonstelling een klinkend protest zijn tegen de conservatieve richting, de eenige welke tot dusver aan het publiek der tentoonstellingszalen voorgehouden werd.

Een van de rauwste realisten was *Charles De Groux*. Bij het schilderen der werkelijkheid was *Portaels* hem voor geweest toen hij zich naar het Oosten begaf om zijn bijbelsche onderwerpen naar de natuur aan te leggen. *De Groux* echter koos zich een heel nieuw genre doordat hij, voor het eerst, afdaalde tot het plebs. Het eerste doek van dien aard is « De Dronkaard » van het Brusselsch museum, het somber tafereel van den dronkaard voor het sterfbed van zijn vrouw gebracht. Mooi is het schilderij niet, de teekening laat ons onbevredigd, het coloriet mist de rijke details die we bij andere schilders aantreffen. Maar met dit alles ligt er iets doortragisch in de naargeestigheid van het onderwerp en van de uitbeelding.

Beter nog komen de gaven van dezen kunstenaar tot hun recht in « Na-leesters » (Glaneuses) waar de veldarbeiders inderdaad door hun struktuur de bewering wettigen dat *Constantin Meunier* den invloed van den meester onderging. In het « Dankgebed » (Bénédicité te Brussel en te Gent) toont *De Groux* zich een onmiddellijken tijdgenoot van Millet. De ingetogenheid op de gelaten van de biddende buitenlieden voor het eten, herinnert aan de plechtigheid die de personen van « L'Angelus » van den Franschen schilder kenmerken. Zoowel als in « De Koffietrommel » (Antwerpen), geeft *De Groux* steeds blijk van een onverbiddelijken waarheidszin. De « Begankenis van St Guido te Anderlecht » is een werk vol kleur en leven, grootscher van opzet dan dat het ons zou ontroeren. In vele gevallen overigens treft bij *De Groux* meer het onderwerp maar laat de uitbeelding vrij onverschillig.

Niet minder belangrijk is het figuur van *Eugeen Smits* dien

men typisch den Vlaming met het Venitiaansch palet heeft gegenoemd. Feitelijk neemt deze schilder een heel zelfstandige plaats in. Zijn werk is van een stille, melancholische bekoring, gevoelig van lijn en kleur, met doezel-zachte tinten en van grooten ernst.

Vrijwel afgezonderd levend, afstammend uit een voorname familie moest *Eugeen Smits* uitmunten door zijn gelouterden smaak. Al deze hoedanigheden vindt men terug in « De Gang der Jaargetijden » het delicate doek uit het museum te Brussel, waarop Lente, Zomer, Herfst en Winter, symbolisch als vrouwen uitgebeeld, in optocht voorbijgaan : misschien een zeer gewone opvatting — al is de strompelende Winter-vrouw, vergezeld als ze wordt door een zachte en jeugdige figuur, een ware vondst — maar dan toch een werk van blijvende waarde om de bescheidene kleurenpracht.

Van al de leerlingen door *Navez* gevormd zal *Alfred Stevens* evenwel de bij uitstek vooraanstaande plaats blijven bekleeden daar hij eenerzijds de hoedanigheden heeft van de oude meesters zoowel als van de klassieken en anderdeels, meer dan wie ook, van zijn tijd wist te zijn. Van de Nederlandsche meesters had *Stevens* den zin voor realiteit, voor het pittoreske geval en daarbij tevens den smaak in de schikking van zijn onderwerp. Bij *Navez* kreeg hij een misschien wat al te groote handigheid, maar daarnaast een beheersching van kleur en lijn die waardeering afdwingt.

Als genreschilder heeft *Alfred Stevens* onbetwistbaar een persoonlijken trant. Na een paar historisch-romantische onderwerpen behandeld te hebben deed zich in zijn kunst een plotse ommekeer voor. Voortaan zouden alleen binnenhuis-gegevens op het doek komen en dan hoofdzakelijk boudoirs en salons uit een voorname wereld, op het kantje van « le demi-monde » af. In dit stemmige raam treden de personages op, kalm en berustend maar met al de wrangheid die wereldsche avontuurtjes

ALFRED STEVENS. *De Dame in het rose.*

meebrengen. Frisch van kleur is « Het Werkhuis van den Schilder de Knyff » naast zooveel moois dat van *Alfred Stevens* in het museum te Brussel hangt. Van het atelier zien we nauwelijks een hoekje achteloos geworpen tapijt en in linker en rechter hoek massale bloempotten. Als een schilderij aan den wand komt echter het raam van de volledige geopende deur voor. Evenals bij de primitieven bijna altijd gelegenheid gevonden is om een hoekje van de natuur te laten bewonderen zoo krijgen we hier een uitzicht op een tuin die een genot van vol-groene boomen is. Links tegen den deurpost leunt de schilder de Knyff, van profiel gezien, stijf. Midden van het balkon troont het levendige Italiaansche model, kleurig gekleed in rood en groen, hevig afstekend tegen het spierwitte van de mouwen en het kapsel. Nog karakteristieker voor dit schilderstalent komen te Brussel voor : « De Dame in het rose », « Remember » « Het volledig Geluk », « Herfstbloemen », stemmige doeken waarop de vrouw als hoofdpersoon optreedt, maar dan de vrouw elegant gekleed naar de mode van den tijd, in rijke stoffen met velerlei dof- bekoorlijke glanzingen in de weidsche plooien. Dit elegante samen met het tikje melancholie, die weelde tot in de minste bijzonderheden naast de doorgaans immer weerkeerende bezorgdheid, hebben voor den bezoeker van de kunstgalerij een vreemde bekoring alhoewel de zeer gladde uitvoering den schilder meer dan eens op het kantje van de oppervlakkigheid heeft geleid.

In hun eenvoudigen opzet bieden deze doeken de intense weergave van een broze atmosfeer, de visie op de romantische dames nog heelemaal levend in een pijnlijk — onzekere droomwereld, zenuwoverspannen, schuchter maar ten slotte toch op weg naar de ontwikkeling tot de geëmancipeerde vrouw van dezen tijd.

In dezelfde wereld zou *Félicien Rops* zijn onderwerpen zoeken al wordt de behandeling dramatischer en de stemming rauwer.

Onder invloed van den Franschen dichter Baudelaire ziet *Rops* weldra in het leven alleen een erotisch vraagstuk, de tegenstelling der geslachten, de hartstocht langs zijn minst gunstige zijde. Zooals een wonde tot bloedens toe opengekrabt wordt, zoo laat de schilder in « Het Standje », een tooneel uit het bar-leven (museum te Brussel), raak en ongenadig weg zijn spot hoonend klinken over het alledaagsche. Bittere, vlijmende hoon ligt er besloten in de onderwerpen waarvan de uitbeelding treft door het venijnig-scherpe van lijn en kleur.

Deze opvatting van het leven, met minder virtuositeit doch met een sociale bedoeling zou om hetzelfde tijdstip tot uiting komen in het werk van *Charles Hermans*. Zijn « Ochtend » uit het Brusselsch museum maakte destijds heel wat ophef. In zeer matte kleuren schilderde hij het bonte gezelschap van dronken nachtridders wanneer ze, in den valen ochtend, het huis van plezier verlaten. Arme drommels, die zich op dit vroege uur, reeds naar hun werk begeven, vormen als tegenstelling, de aanklacht tegen sociale ongelijkheid. Evenals bij *De Groux* heeft het behandelde onderwerp meer de aandacht gevestigd dan de uitvoering. « De Ochtend » gaf aanleiding tot het bezingen van hetzelfde onderwerp in dicht en proza en een poëtische beschrijving van deze grijsschildering was jaren lang een dankbaar stuk dat door voordragers met bijval ten gehoore werd gebracht. Met de jaren krijgt het schilderij zelf een meer documentarische dan wel artistieke waarde en middelerwijl vergeet men dat *Hermans* verdienstvoller vrouwenportretten heeft geschilderd.

De Landschap- en Dierenschilders.

—

De ontwikkeling van onze schilderkunst vindt men het best terug in het landschap. Meer als décor bedoeld vond de natuur haar plaats op de schilderijen van de primitieven en later bij Rubens al had ze middelerwijl bij Breughel reeds een tamelijk zelfstandige rol gespeeld. In het begin van de negentiende eeuw zou er van « natuur » nog nauwelijks sprake zijn. *Eug. Verboeckhoven*, waarvan men nochtans weet dat hij te Gent in een leeuwenkooi, drong om den koning der dieren van dichtbij te kunnen waarnemen en te teekenen, schilderde zijn landschappen in uiterst conventioneelen trant. De « Schapen door het Onweer verrast ».. verrassen inderdaad eerder den bezoeker van de Brusselsche galerij door de naief-brave uitbeelding. Niet alleen vertoonen deze dieren weinig haast om aan het dreigende onweer te ontkomen maar dan zijn ze, op den hoop toe, nog zoo mooi en vlekkeloos in hun gekrulde vacht, dat men moet glimlachen om dit door-brave schilderij waarin vruchteloos eenige ontroering gezocht wordt. Met dergelijke opvattingen doet men ten slotte meer aan literatuur dan aan schilderkunst. Persoonlijker en kunstvoller werk zou eerst ontstaan wanneer de kunstenaars niet meer in de natuur een soort bladvulling gingen zoeken. *Fourmois* blijkt het eerst zin gekregen te hebben voor een behandeling van het landschap om het landschap. Evenals zijn voorgangers is hij vrijwel koel-objectief gebleven ten overstaan van zijn onder-

werp, maar hij vertoonde ten minste een streven naar waarheid, een voorkeur voor het landschap van zijn onmiddellijke omgeving boven dit waarvan de onderdeelen in Noorwegen, Zwitserland en Italië gezocht en min of meer gelukkig bijeengebracht waren.

Met *De Knyff* en *De Lamorinière* zou het landschap stilaan een eigen karakter veroveren. Vooral laatstgenoemde had voorliefde voor harmonische wisselwerking tusschen lijn en kleur. De boomen leven nog niet, al zoo min als de dieren die op zijn doeken voorkomen. Doch er zit reeds een eigenaardige waarneming, een liefdevolle en nauwgezette weergave in. Overdreven is het stellig *De Lamorinière* den *Leys* van het landschap te noemen, maar zoowel « Weide onder Boomen » als « Vijver te Putte » boeien over hun geheel.

Intusschen voltrok zich in Frankrijk een kentering die ook hier haar weerklank vond. We hebben van deze wisselwerking hetzelfde verschijnsel gehad met de Géricault en Delacroix bij den Zuiderbuur en *De Keyser* en *Wappers* bij ons. In de tweede helft van de negentiende eeuw ging men uit reactie tegen de stijve en berekende landschapkunst weer terug naar de natuur. Onder invloed van het werk van den Engelschen schilder Constable en van de Hollandsche meesters, in de Louvre vertegenwoordigd, ontstond in Frankrijk een groep die zich te Barbizon, in het bosch van Fontainebleau, vestigde en dan ook als de school van Barbizon bekend geraakte. Rousseau, Corot, Daubigny, Dupré en Millet zijn de vertegenwoordigers van deze school die, na den Hollandschen invloed van een Ruysdael ondergaan te hebben op zijn beurt het Noorden zou veroveren om in de school van Tervuren een tegenhanger te vinden.

De Vrije Kunstvereeniging met haar streven naar realititeit zou als van zelfs bij onze landschap- en dierenschilders den hechtsten steun vinden. Vroeger had *Robbe*, een van de beste leerlingen van *Verboeckhoven* gepoogd een levendiger uitdrukking aan het landschap en de dieren te geven. Zijn werk getuigt

te Brussel van een schamelen uitslag welke alleen aandacht verdient omdat het den overgang naar een *Verwee* aangeeft.

Als leerling telde *Robbe* den langen tijd onvoorwaardelijk geprezen *Jozef Stevens.* Deze oudere broeder van Alfred bracht de dierenschildering op een heel ander plan zoodat hij in dit genre de beteekenis krijgt van een *De Groux.* Het lange verblijf te Parijs heeft zoowel Jozef als Alfred beïnvloed. Laatstgenoemde keerde er van terug met een neiging om alleen nog de broze mode van het tweede keizerrijk op het doek vast te leggen. Jozef daarentegen borstelde steviger en vooral nijdiger aan hondentafereelen. *De Groux* heeft ons meestal onderwerpen nagelaten met sociale strekking. Hij kiest de allerlaagsten der samenleving, de dronkaards en andere ontaarden die alle besef van menschzijn hebben verloren, maar weet eerder medelijden dan verachting te verwekken. *Jozef Stevens* schildert het uitschot van de hondenwereld, de afgejakkerde havelooze, verjaagde straathonden of ze op de hondenmarkt verkocht worden of in vrijheid 's ochtends rondzwerven in de verlaten straten, op zoek naar het weggeworpen been dat hun honger kan stillen. Bij *De Groux* leidt de tendenz vaak tot een soort styleering van de ellende. tot een monumentale expressie die later bij *Constantin Meunier* terug te vinden is. *J. Stevens* geeft meer de anecdote en slechts in één schilderij zullen we medegevoel ontdekken, n. l. in « Un métier de chien » (Een Hondenstiel) van het museum te Rouen. De aan de zandkar gespannen honden die onder den last dreigen te bezwijken zijn door den schilder op dit tafereel tot heldengrootheid opgevoerd. De dramatische strijd van de dieren is een warm en krachtdadig pleidooi voor betere behandeling doch in het andere werk van den als een dandy uit Parijs teruggekeerden schilder, vertelt deze ons van het hondenwereltje als van zoovele curieuse gevallen en dat zijn dan bitter-droeve verhaaltjes, soms zeer spannend maar die *J. Stevens* niet zonder een superieur behagen mededeelt.

Wegbreiders naar den grooten dierenschilder *Verwee* waren ook de zeer verdienstelijke Gentenaars *Cesar* en *Xaveer De Cock* waarvan de frissche en levendige werken : « Weg naar 't Patijntje » van Cesar en « Meerschstraat » van Xaveer te Gent hangen.

Meer invloed zou *Huberti*, een leerling van *Fourmois*, uitoefenen. Door zijn rhythme en stijl hield hij, bij de schilders van de Vrije Kunstvereeniging, de waardeering voor het metier wakker. Met den Franschman Corot had hij een teederheid en een gevoel gemeen die slechts na een innig mede-leven met de natuur te bereiken zijn, Stellig is er in deze kunst een zekere eentonigheid en een gebrek aan de hooge vlucht wat echter niets afdoet aan het bekoorlijke van den grooten eenvoud.

Een duidelijker taal spreekt *Louis Dubois* zoowel met de pen in het kunstblad « L'Art Libre » als op het doek.

Meer colorist dan teekenaar sloeg deze woordvoerder van de opstandige groep der Vrije Kunstvereeniging het natuurgebeuren met een zeker pantheïstisch gemoed gade, zoodat in zijn onderwerpen wel een tikje opvallende anecdote aanwezig is. Prachtig zijn stellig zijn « Ooievaars » zooals ze tot hun recht komen in het Brusselsch museum. Het is avond, een avond van ongestoorde, groote stilte. Aan de kim worstelt het late gloren van den dag tegen de aanschuivende duisternis, De klaarte broeit en gist in de grijze wolken en dof-geel sijpelt ze door de avondlucht om te weerkaatsen op het donkere water. En op het zwartgroene moerasveen staat een groepje langbeenende ooievaars, dicht bij elkaar, ieder met een eigen physionomie, met een ronding van hals en rug die berusting, ironie of sarcasme aangeeft. Een paar kijken heel snugger, den vinnigen bek scherp tegen de lucht opstekend, de andere weer turen naar het water, langsheen den langen neus. Meer nog dan deze karakter-détails boeit het geheel, de substiele kleur-waarden, de fijne afwisseling van uitstervend licht en zware duisternis

over een groote vlakte waar alleen ranke ooievaars van tusschen het rosse riet opsteken. Zoo suggestief is dit spel van late klaarte dat men, bij lang aanschouwen, de ooievaars nog slechts als silhouetten ziet en volop geniet van deze eenig-stille avondstemming.

Naast de « Ooievaars » valt van denzelfden schilder de « Doode Reebok » te noemen, welk schilderij eveneens te Brussel voorkomt. Daar is het berglandschap, evenals in de « Hoogten van Beez » van een groene en dof-bruine heerlijkheid, als een door eenvoud indrukwekkend decor voor den geschoten reebok die daar ligt onbeweeglijk, tragisch-grootsch, als een stom verwijt.

Alfons Asselberghs, leerling van *Huberti* werkte te Tervuren samen met *Boulenger* en *Coosemans*, de baanbrekers van het moderne landschap.

Armer dan wie ook was *Hippoliet Boulenger* in 1866 naar Tervuren overgekomen. Hij was de eerste niet alleen om de natuur naar de natuur te schilderen maar om haar desniettemin eigen leven en temperament te verleenen. Evenals bij *Dubois* was er bij hem een zin voor coloriet, een stoute visie maar daarbij neemt men ook een dramatisch meevoelen met de natuur waar. Tervuren, waar de schildersbent in een herberg bijeen kwam, was toen nog een ongerepte schoonheid met zijn vochtig-bruine wegen door het dichte woud waar het licht huiverig-mooi doorsijpelde. Van een melancholische en zware pracht is er de herfst, met bruin-roode pracht, zoo treffend door Boulenger in de « Haagbeuklaan te Tervuren » (Museum te Brussel) weergegeven. Dezelfde natuurpathetiek vinden we in het Brusselsch museum eveneens terug in het « Gezicht op Dinant » met het glanzen van de zilvergrijze lucht en op het voorplan, links, de massieve, droefgeestige silhouette van de hoekige citadel.

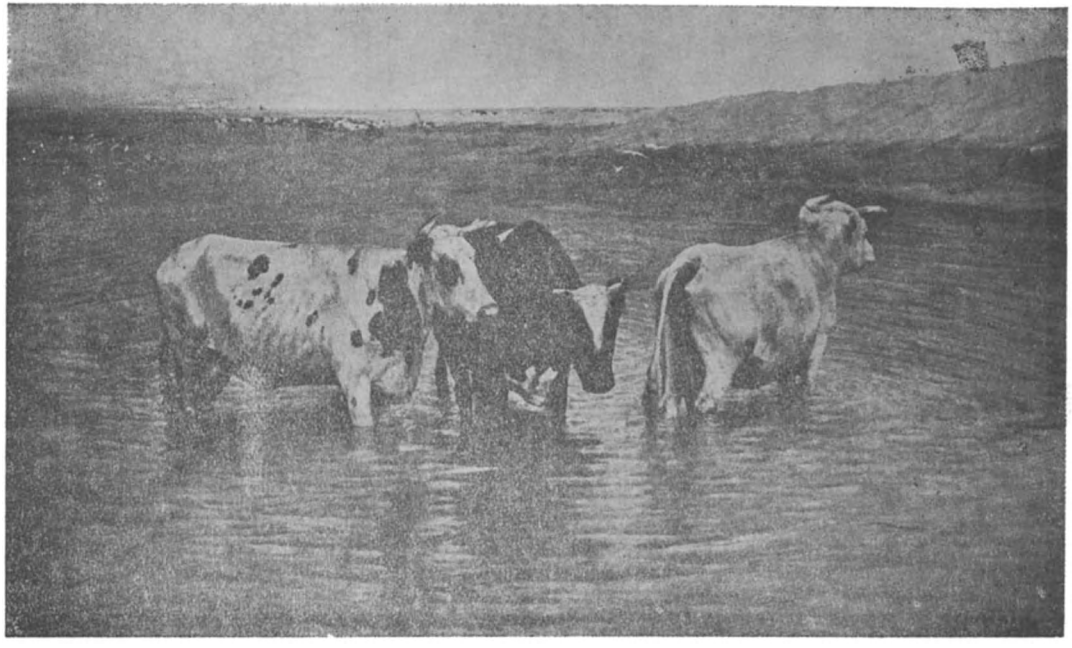
Een vooraanstaand figuur aan de Tervuursche richting is *Jozef Coosemans* met zijn ontvankelijk gemoed en zin voor de

grootsche eenzaamheid der natuur. Deze neiging heeft hem geleid naar de kunst en wel op een zeer onverwachte manier. Weesjongen werd *Coosemans* te Tervuren opgevoed en bracht het tot notarisklerk. Weldra wist hij nog den post van gemeentesecretaris te bemachtigen om dan maar liever deze administratieve loopbaan op te geven voor het uitbaten van een diligentiedienst tusschen het dorp en de hoofdstad. De oude diligentie bracht hem o. m. met *Fourmois* in aanraking wanneer deze zich naar Tervuren begaf om er zijn ezel te planten. Zonder ooit de academie gevolgd te hebben zette *Coosemans* zich op zijn beurt aan 't schilderen, onderging den invloed van *Boulenger* en veroverde een eigen plaats met de tragisch-doorvoelde herfst- en winterlandschappen.

Na een oponthoud in Frankrijk namelijk te Barbizon vestigde onze schilder zich te Genk, in de Kempen, waar de sombere, beklemmedende stilte hem aantrok. De « Dennebosschen in de Kempen » te Brussel en de desolate « Poel met de Raven » in het Gentsch museum zijn voorbeelden van zijn voorliefde voor zwart- en bruingebrande tonaliteiten. Later werd het coloriet moderner, meer afgewisseld, klaterend door het gespeel van het licht. De man van de z. g. school van Tervuren en van Genk zou zich door het luminisme laten verteederen.

De schilder *Th. Baron* voelde zich eveneens aangetrokken door de Kempen en wel tot de heide te Calmpthout waarvan hij de grijze en subtiele atmosfeer op doordringende wijze kon weergeven. Gloedvoller, levenslustiger toonde zich *Is. Verheyden*, een impressionist met teeder-zachte tonen die zijn stevig ontworpen doeken heldere poëzie bijzetten.

Intusschen zou de dierenschildering weer de aandacht vestigen en wel met *Alfred Verwee* die, in velerlei opzicht, op een lijn kan gesteld worden met *Stobbaert*, al heeft deze laatste een coloriet dat meer van dezen tijd is gebleven. In de Vrije Kunstvereeniging waar ten slotte vrij uiteenloopende temperamenten



A. VERWEE. *Koeien in den Stroom.*

bijeenkwamen onderscheidde *Verwee* zich door zijn voorliefde voor een zeer stevig coloriet als ruggesteun voor een realistische weergave. Zeer talrijk is het werk van *Verwee* in de musea vertegenwoordigd. Het meest natuurlijk te Brussel waar hij leefde. Daar vooral komt men onder den indruk van de mannelijke kracht die zijn tafereelen kenmerken en van het zeer doordringende leven, dat er van uitgaat. Vooral dit laatste werkt als dramatisch. In de « Monding van de Schelde » b. v. werken het ingetoomd geweld van water en lucht samen. Zwaar opeengestapelde wolken worden er door den wind landwaarts gedreven op onheilspellende wijze. De zeilschepen vluchten de schuilhaven in en midden deze beroering, deze haast, liggen de koeien zwaar en veilig op het groene met madeliefjes getooide gras. Er is een scherpe tegenstelling tusschen die mooie weide en den rossen schijn van de zon op het vale water en in deze tegenstelling ligt het wezen zelf van onze polderstreek waarvan *Verwee* de kernachtige schilder was.

De in dit boekje afgedrukte plaat : « Koeien in den Stroom » geeft eveneens een kijk op de typische eigenschappen van den dierenschilder. Deze koeien werden realistisch-getrouw weergegeven. Zij staan er met al het stevige dat hun ras kenmerkt, met de ingetoomde « domme kracht » die in de spieren en tot in de kleinste vezels besloten ligt en vormen ook een prachtige geslaagde kleurengroepeering in een pakkend geschilderd en zeer ver uitloopend landschap.

Uit den aard zelf spreekt *Verwee* eerst en vooral en misschien wel uitsluitend tot de zinnen. Bij het aanschouwen van zijn polderland ziet men als het ware het malsche gras groeien in de vochtigen grond en wanneer de zon erover schijnt is er als een zang van aarde en lucht ter verheerlijking van het vette, vruchtbare landschap. In doeken als « Jonge Stier » (1885) en « De Gilde van St Sebastiaan » krijgt het steigerende dier iets heldhaftigs over zich, wat niemand sedert *Verwee* meer heeft bereikt.

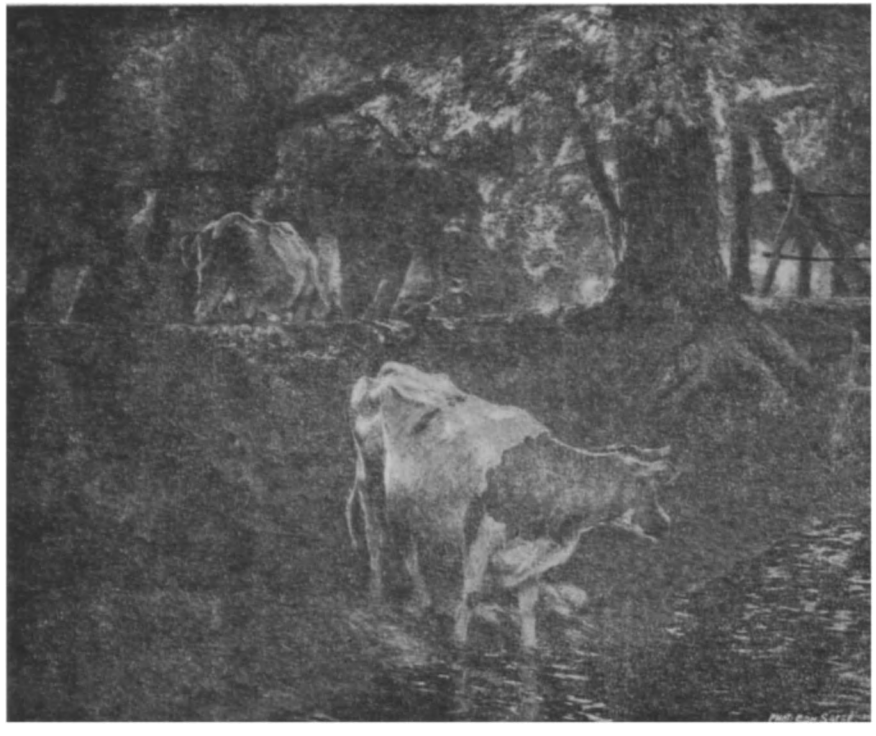
Een ander grootsch figuur uit dien tijd was *Louis Artan*, de marineschilder. Geboren te 's-Gravenhage waar zijn vader vleugeladjudant van prins Frederik van Nassouwen was, begon *Artan* zijn loopbaan in het Belgisch leger en werd eerst later een even temperamentvol schilder als *Verwee*. In de Panne liet *Artan* een werkhuis vooraan in de zee optimmeren. Daar schilderde hij doeken als « De Zeedrift » waarin de holle golven en de luchten vol regenneerslag angst en bewondering voor het uitgebeelde geweld verwekken.

Een ongemeene tragiek ligt besloten in het werk van *Artan*. Men vindt bij hem zoowel in de woeste golfbeweging als in de verscheidenheid der vale en fletse kleuren een aangrijpende suggestie van ongebreidelde en verraderlijke natuurmacht die tot pessimisme leidt. Evenals de moderne Oostendenaar *Permeke* leverde *Artan* met zijn zeegezichten werk van alle tijden.

Een typische overgangsfiguur is weer *A. J. Heymans* die aanvankelijk opliep met prettige, broze kleur met lachende tegenstellingen van groen, blauw en rood maar zonder diepte. Later deed *Heymans* aan wat men het « plein-airisme » heeft genoemd om eindelijk over te gaan tot de stippelmethode door de Franschen Seurat en Signac toegepast. Vandaar dat de schilder te Wechelderzande, in de Kempen en elders, meer en meer aandacht schonk aan het spel van het licht in zijn duizende verscheidenheden van donkere, lichtere en heldere tonen.

Het stippelen, dat door *Heymans* nooit zóó ver werd gedreven dat het ijl en geestloos voorkwam, liet hem toe fantastische effecten te bereiden zooals terdege blijkt met « Lente » en « Berken 's Winter » in het Brusselsch museum.

Krachtiger was de toets bij *Courtens* die zoowel met de landschap- als met dierenschildering lauweren oogstte. Met zijn door-Vlaamsche eigenschappen voerde deze schilder in zijn doeken een kleurenlyriek in die met de jaren nog niets van haar pracht



CLAUS. *Koeien aan de Leiekant.*

heeft ingeboet. Een gulle stemming treft bij *Courtens* onmiddellijk. Hij verkiest doorgaans de plekjes onder de boomen boven de wijdsche landschappen. Maar daar bereikt hij ook juist die warme trilling van donkerbruin en donkergroen die een ware weelde zijn voor het oog. « Zonnige Dreef » en « Melkster » zijn, in het Brusselsch museum, typisch voor deze schitterende kunst die een lofzang is aan de natuur.

Vermeldenswaardige figuren in die richting zijn de Antwerpenaars *Verheyden* en de Gentenaars *Verstraete* en *Den Duyts*. Eerstgenoemde benadert *A. J. Heymans* terwijl bij *Verstraete* een tikje anecdote en een zekere opvallende handigheid de schaduwzijde uitmaken van treffend opgemaakte schilderijen.

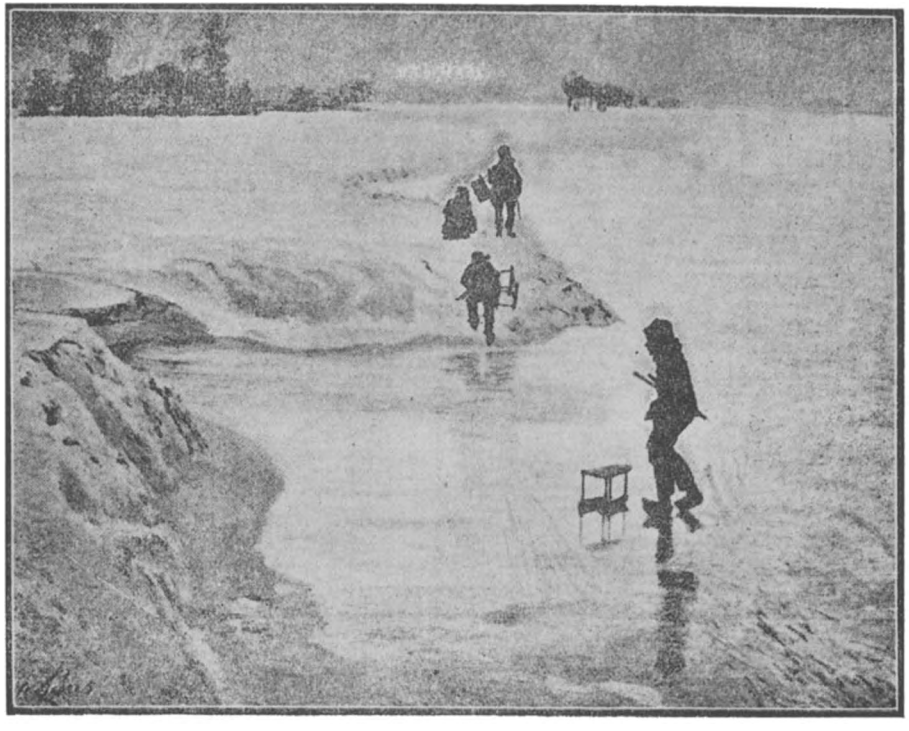
Den Duyts was vooral melancholischer. Hem trokken regendoorweekte landschappen aan om hun droefgeestig waas. Door de genoten kultureele ontwikkeling bleef de kunst van *Den Duyts* steeds iets berekend, met een zin voor evenwicht welke spontaneïteit verdrong. Hij was de aangewezen leermeester van *Baertsoen*.

De ontwikkeling van onze schilderkunst gaat verder over een ander groote persoonlijkheid, deze van *Emiel Claus*. Evenals de traditie van een *Boulenger* zich voortgezet heeft tot *Franz Courtens* zoo gaat ook een aanzienlijk deel van de eigenschappen van *H. De Braekeleer* naar *Claus* die den Antwerpschen meester overigens van nabij heeft gekend, De schilder van Astene zou echter vooral streven naar een nog subtieler weergave van de atmosfeer of liever van het licht. Geen streek meer dan deze van de Leie biedt voorzeker op dat gebied beter gelegenheid. Het wazige land, de vochtig-glanzende kruiden, het spel van de zon scheppen een atmosfeer waar de vorm heelemaal ondergeschikt wordt aan het overvloedige, nu eens kalm-zacht dan weer fantastisch schetterend licht. *Claus* is in dit opzicht als de Benoit van het impressionisme geworden met een even eerbiedwaardig brio en een ontegensprekelijk meesterschap. Men hoeft

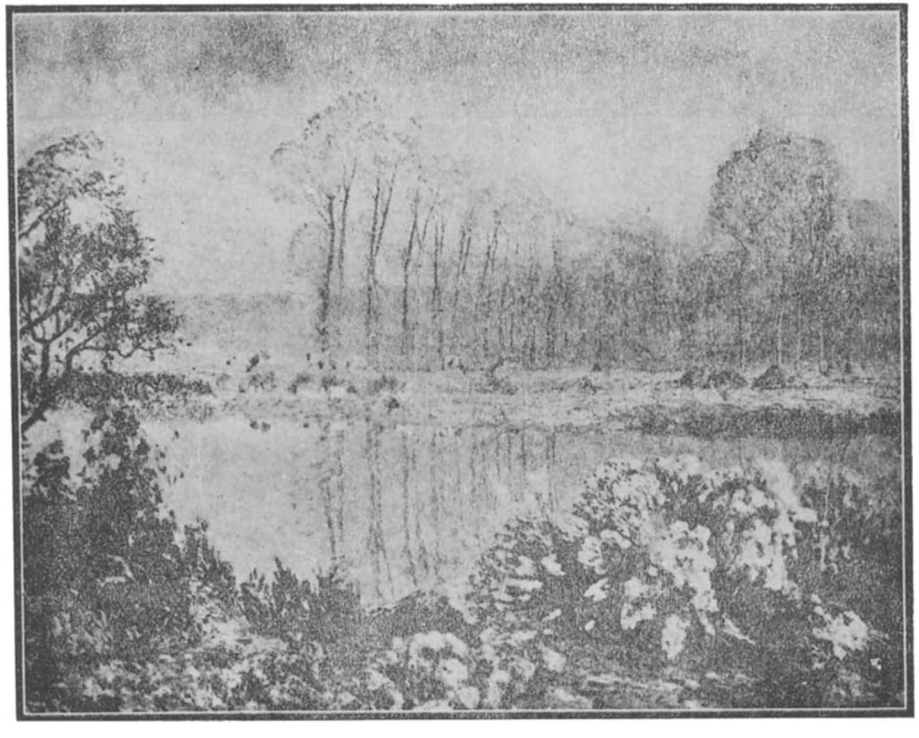
maar voor schilderijen als « Koeien aan den Leiekant », « IJsvogels » en « Leielandschap » te staan om aan te voelen hoe de meester een strikt nauwkeurige werkelijkheid trillend-levendig heeft gemaakt met een visie, een innerlijke ontroering, die door de lichtgelegde verftoetsen sijpelt. In het eerste doek is het tafereel een innige liefde voor tegenstellingen van licht en donker. In de « IJsvogels » van het Gentsche museum daarentegen heeft men hoofdzakelijk een huiver-mooi gewemel van broze schakeeringen, waartegen de bengels als silhouetten afsteken, terwijl het « Leielandschap » een treffend voorbeeld is van wazige weergave,

De trapsgewijze ontwikkeling van *Claus* verdient aangegeven te worden. Hij leerde het vak te Antwerpen en moest zich van de aangeleerde conventie ontworstelen tot een vrij, zelfstandig kunstenaar. Van de eerste periode getuigen de « Vlaswiedsters » uit het Antwerpsch museum. Daarop volgde de bekommering om het leven van het licht weer te geven door kunstige ontleding van de kleuren, door de stippel-methode der pointillisten die hij te Parijs leerde kennen. Stilaan werd deze werkwijze getemperd, zoo dat het al te ijle in het schilderij vermeden werd en met de « IJsvogels » kreeg men dan ook den stijl welke Claus zich door en door heeft eigen gemaakt en die hem den wereldfaam bezorgde. Nog later werd de verlichting nog gedempter, of liever werd zij slechts aangebracht op een bepaalde plaats van het schilderij, daar waar het oog zich moest vestigen, terwijl al het overige als de wazige omraming, als een inleiding werd voor den toeschouwer. Treffend is dit na te gaan in « Denneboom in de Avondzon » te Gent en ook in de talrijke gezichten op de Theems, tijdens den oorlog te Londen geborsteld.

Bij *Jenny Montigny* en *Joris Buysse* valt de onmiddellijke invloed van *Claus* niet te loochenen. Van *Buysse* telt het Gentsch museum : « Oude Vaart te Gent », « Kanaal van Terneuzen » en het bekende « Roode Zeil ». Stellig mag hij niet bogen op



EMIEL CLAUS. *IJsvogels.*



EMIEL CLAUS: *Leielandschap*

de welsprekende overtuiging welke bij zijn leermeester steeds opvallen, maar hij wint het aan intimiteit, aan mysterieuse poëzie.

De levensblijde schilder die *Claus* was, met de ruime visie, de anecdotische stemming en de zingende techniek vond zijn tegenhanger in den Gentenaar *Albert Baertsoen*. Wij hebben reeds gewezen op den invloed van *Den Duyts* op dezen schilder die evenwel ook even opging in de werkwijze der z. g. Dendermondsche school. Deze laatste bleek wel de meest tijdelijke en liet slechts eenige sporen na in het koloriet. Dra werkte Baertsoen zich op tot den onvergankelijken schilder van oude stadsgezichten als de late zon over de verweerde afgebrokkelde gevels glijdt of, bij regen en sneeuw, wanneer de oude huisjes dichter tegen elkaar inzakken, huivering van ellende, geheimzinnig zich weerspielend in het zwarte water der oude grachten. Indrukwekkend, doordringend, is de oude triestige atmosfeer in « Avond over de Kaden » en « Schepen onder Sneeuw », te Brussel, en vooral in « Touwvlechters op de Nieuwpoortsche Wallen » en « Dooi te Gent » uit het Gentsch museum. Van den « Dooi te Gent » bestaat er overigens een dubbelganger in het Musée du Luxembourg te Parijs, alwaar dit doek getuigt van de melancholische voornaamheid, bij dezen zoon van een Gentsch grootnijveraar. Op zijn best is *Baertsoen* evenwel in de etsen, kernachtige donker-gebrande platen waarvan het Gentsche museum een heerlijke en misschien te weinig bekende verzameling bezit.

Laermans.

Toen na de internationale tentoonstelling te Venetië, waar Laermans met zijn werk een heele zaal besloeg, ook te Brussel de dringende behoefte ontstond om, door een overzichtelijke uitstalling van de zoovele machtig-aangrijpende doeken, hulde te brengen aan den nederigen meester, die *Laermans* heet, bleek het overtuigend hoe diens voor-oorlogsche wereldbekendheid onverminderd stand heeft gehouden.

Het ware een banale verzekering te zeggen dat deze tentoonstelling de groote gebeurtenis werd van een nochtans rijk gevuld seizoen. Waar is dat het ensemble, in de zaal Giroux te Brussel, in 1925 de menigte heeft aangetrokken als geloovigen naar een beevaartplaats. Alleen van Gogh, *De Braekeleer* en wellicht den *Servaes* van den Kruisweg zouden het vermogen, evenals *Laermans*, de groote bewondering bij den toeschouwer te doen voortleven als de vlam voor het altaar.

Vooral de jongeren kenden den waren *Laermans* niet. De reproductie die hem populair maakte, geeft alleen de expressie en de lijn en onthoudt ons het genot van het laaiend palet van dien ras-echten Brabander. En ook de afzonderlijke doeken in de musea kunnen slechts een onvolledig denkbeeld geven van het drama van het alledaagsche leven, zooals dit door den schilder, als een eenig epos in een lange rei werken, tot stand kwam. Waarschijnlijk is het nu reeds te laat om nog den wensch te

LAERMANS. *De Blinde en de Lamme.*

koesteren dat het Brusselsch museum een voldoende aantal schilderijen zou kunnen verzamelen, om *Laermans* even veelzijdig te belichten ais thans b. v. met *Verwée* en *Stevens* het geval is....

In 1864 te Molenbeek geboren, moet *Laermans* heel vroeg naar het palet gegrepen hebben. Een hersenvliesontsteking sloeg hem, in zijn jeugd, met doof- en blindheid. Niet zonder moeite is men er toen in gelukt de laatste kwaal te verdrijven, al werd ze ook niet heelemaal overwonnen. Integendeel, af en toe scheen het wel of ook het licht zou wegblijven uit het eenzaam bestaan van den dooven schilder. We woonden het zelf bij hoe moeilijk *Laermans* een briefje van onze hand kon ontcijferen. Aan schilderen valt dan tijdelijk niet te denken en alleen de stokoude moeder en die eenvoudig-toegewijde meid kunnen den meester een paar woorden verstaanbaar maken....

Na de lessen aan de Brusselsche academie werkte *Laermans* op eigen krachten verder. Het leven was hem een groot landschap met altijd dezelfde menschen, een groote, bange stilte met den zonnestraal van een schamele vreugde.

Want hoe nauwer men het werk bekijkt, valt het op dat alles bij dezen stil-verlaten afgezonderde een eeuwige herhaling, een eendere miserie blijft.

Het vrouwennaakt in de « Oasis » (verzameling Karel Franck, Antwerpen) is de « Baadster » uit de verzameling Jussiant (eveneens te Antwerpen). En nochtans ligt daartusschen een afstand van negentien jaar. Evenzoo de mannelijke typen : de paria, de onverschillige, de snuggere om niet te spreken van de stumperige kindergezichten, vroeg-oud door ellende en ontberingen.

Het leven dat hem eerst verleidde tot het schilderen van wrange Baudelairiaansche ironie, zette *Laermans* spoedig aan tot werk van oneindig mede-lijden. Hij werd de profeet van een wereld van gemartelde en verwrongen menschen waarvan het in-droeve raak-weg, rauw en brutaal op het doek kwam. Scherp

waargenomen elementen uit zijn omgeving bracht de schilder bijeen, berekend, cerebraal en toch zoo werkelijk.

Destijds heeft men den eenzamen kunstenaar verweten dat zijn personnages een onmogelijkheid waren, wijl allen naar een zelfde type uitgebeeld. Zelfs moesten kunstcritici als Pol de Mont en Sander Pierron herhaaldelijk de bewering den kop indrukken als zouden dergelijke figuren in het Brabantsche « Payottenland » ten eenemaal onbekend zijn. Eerst later zag men het kleine van dergelijk gezanik in. De zaak is dat *Laermans* inderdaad types wou laten strompelen voor een opzettelijk gezocht en gekozen decor, zooals de beelden voorkomen op het doek in de bioscoop.

Vandaar de steeds terugkeerende elementen : de eindelooze wegen, de witte stugge muur, de triestige hand en de zonnestraal die door het landschap een streep trekt als een slagboom.

De personnages zijn sober uitgebeeld en toch pathetisch. De omlijning en het evenwicht der kleurmassa's blijven forsch niettegenstaande de angstvallig verzorgde techniek. Het landschap is een weelde van schitterende kleuren, een Brabantsch visioen, zwaar en wellustig. Geen detail leidt de aandacht af van het geheel dat nooit dor wordt omdat de meester er de fijnste schakeeringen ongemerkt wist in te leggen.

« De Herfst » (Musée du Luxembourg, te Parijs) rekenen we tot het gaafste werk van den schilder. Dit herfstlandschap, zoo zuiver evenwichtig weergegeven, vindt men alleen bij de grootmeesters der schilderkunst terug. De twee oude menschen, gebogen wandelend in den herfst van het leven, zijn als vergeestelijkt door styleering en schrijden zwijgend door de stilte die de zware pracht der omgeving beklemt.

De « Blinde » strompelt over den landweg aan de hand van het goedige kind en tot zoover men zien kan kronkelt tot de heerlijke verte van zomer-groene weiden, de weg zonder einde die ook de weg is van zijn leven.

Benevens « De Blinde » telt het Antwerpsch Museum de in

EUG. LAERMANS *Bedevaart.*

1896 uitgevoerde drieluik « Landverhuizers » waar *Laermans* de menigte als in optocht laat voorbijtrekken met het vage heimwee naar het ellendig vaderland waaraan zoo pas vaarwel werd gezegd, en de onberedeneerde hunkering naar het land van belofte.

Dit gemeenschappelijk gevoel, deze samenhorigheid bij de massa, wordt ook aangetroffen in « De Menigte » (verz. De Craene, Brussel), « Werkstaking », « De roode Vlag » en andere bekende werken. Het vormt een nieuw element in onze Vlaamsche schilderkunst : de vloedgolf van een massa waarin alle individualiteit te loor is gegaan om te groeien tot een onbewuste bedreiging, aanbeukend tegen de vestingen van de bestaande wereldorde.

Andere schilderijen, als b. v. « De dreigende Wolk » (verz. Dr Gallemaerts, Brussel) en « De Leider » (verz. Dellaye, Brussel), zijn meer anecdotisch. Voor *Lacrmans* zelf waren ze wellicht slechts studie of verpoozing zooals vele kleinere doeken, « Onder den Poortgang » (verz. De Blieck, Aalst) b. v. eerder fragmenten zijn voor een grootscher werk. Alleen was er bij den schilder een nauwgezetheid die er hem toe dreef ook dergelijke « incidenten » op te voeren tot zelfstandige doeken, stevig in kleur, belichting en uitdrukking.

Bij « De Blinde en de Lamme » heeft men Breughel genoemd, hoofdzakelijk waarschijnlijk om het overeenkomstige onderwerp. Verder gaat de vergelijking niet op. Breughel was volkscher en algemeener en had een heel verschillend rhythme. Met *Laermans* voor zich lacht men niet. « De Paria » (verz. Huisman-Van den Nest, Brussel), « De Doode » (Museum te Brussel) leenen er zich niet toe en zelfs « De Dronkaard » (eveneens in het Brusselsch museum) door vrouw en kind naar huis gesleept, zal geen oogenblik drollig voorkomen.

Maar in « De Blinde en de Lamme » valt het berekende in compositie en kleur bijzonder op. Hier zijn alle elementen voor

het drama bijeen : de grootsche verte en het kerkje met de overhellende boomen ; de blinde in helkleurig pak, met fel belicht aangezicht en de sombre, donkere kreupele ; de armtierige hond en de zonnestraal over den zandweg en eindelijk de vrouw met de twee bange kinderen.

Op gelijkaardige wijze kan men de « regie » opmaken van « De Indringers » (Museum te Luik) waar de lange witte muur de vijandige geslotenheid van het dorp meer suggereert dan het groepje dorpelingen wier geroep den vloek en de veroordeeling beteekent voor de angstige bedelaars. En in « De Bedevaart » treft ons weer het beeld van de massa hunkerend naar heul en troost. Dit werk van *Laermans* is een visioen van droeve smart, van mysterie en vreemde aantrekking waarachter men steeds het medelijden weet van den schilder, eenzaam verlaten, in de groote nooit eindigende stilte.

Weinige schilders zijn er als *Gilsoul,* in geslaagd de natuur zoo onmiddellijk tot den toeschouwer te doen spreken. Met dien razenden werklust, die trots de jaren onverminderd stand houdt, voelt de kunstenaar zich thans nog even geestdriftig al heeft een bijzondere meesterschap dieper inzicht gegeven. In zijn doeken ligt de overrompelende, kranige kracht van een stormloopende jeugd, maar hun waarde komt eerst dan tot haar recht, wanneer ook het latere werk voorgebracht wordt om te getuigen van de geleidelijke ontwikkeling naar gedegen meesterschap. In al deze tafereelen der eerste periode, waarin licht, wind en regen een natuurstrijd uitvechten, zijn immers de elementen aanwezig voor het latere werk te Versailles en nu in de Brabantsche omgeving, een werk waarin innigheid en stevige, saamgebalde uitdrukking besloten liggen.

De geestdrift en de koppige wil om het schildersinstinct uit te leven treffen in de eerste plaats bij *Gilsoul.* Dat deze Brusselaar spoedig de bonte tafereelen van de grootstad den rug toekeerde om aan het Vlaamsch en Hollansche landschap de

voorkeur te geven is een bewijs van levendig rasbewustzijn. Dat was het dan ook wat hem, bij zijn intrede in de schilderswereld, kenmerkte toen hij, samen met *Laermans* en de groep « Voorwaarts », vinnig optrad tegen het pointillisme, Zonder het nut van de eens beruchte stippelmethode te ontkennen, als middel tot wetenschappelijk onderzoek van de teerste kleur- en lichtschakeeringen voelde *Gilsoul*, instinctief, hoe onecht deze Fransche werkwijze voor de Vlamingen was. De jaren gaven hem gelijk. Het pointillisme is als een vuurwerk afgeschoten en van zijn hoofdhoedanigheid, die spettering van licht, blijft bijna niets over doordat de schelle kleuren geen weerstand konden bieden aan licht en stof. De techniek van de Voorwaarts-groep, aansluitend bij de gezonde traditie heeft daarentegen niets van haar dramatische kracht ingeschoten.

Minder algemeen-menschelijk dan den soms norschen *Laermans* blijft *Gilsoul* daarentegen verrassen door een milder en rijker voorstelling van de natuur. Zijn techniek is voor alles uitbundig, getuigend van een heusche ontroering die onverminderd naar den toescbouwer overgaat. Spontaan laait die kunst, breed opgezet en tevens fijn afgewerkt, een lyrische ontboezeming met schatten van kleine bijzonderheden. In den noordelijken hoek van West-Vlaanderen, tusschen Brugge en Sluis, waar de verre zee nog klaagt om de terreinen die ze moest prijs geven, waar de westerwind storm loopt tegen de gewassen en de lange, rilde boomen in één gelijke richting doet overhellen, vond *Gilsoul* stof voor een aantal doeken die men steeds als de meest typische heeft beschouwd.

Leerling van den wilden zeeschilder *Artan* en van den sappigen *Courtens* bewees *Gilsoul* dat hij beider eigenschappen, de wilde beweging en de fonkelende kleurenweelde had vereenigd. Niet minder krachtig en fantastisch waren de nachttafereelen. Het Brusselsch Museum bezit een « Novemberavond te Dordrecht, » een doek van louter donkere tonaliteiten, met den invallenden

nacht over het water, den grijs-opstijgenden mist waarin het licht der lantaarnen broeit en heel in de verte de verdoezelde massa van den toren.

In deze rei van eerlijke raskunstenaars, past het een groet te brengen, aan den subtielen *Vogels*, met zijn wazige voorstadtafereelen van het beste impressionisme, aan *J. de Greef*, *Alfred Verhaeren*, *M. Huys*, den pointillist *Van Rysselberghe*, met zijn flitsende portretten van Verhaeren, *Léon Frédéric*, den fluweelen schilder van het kind en den stemmigen *Alexander Struys*, soms droevig gelaten en dan weer vredig, met een weelde van heldere, warme kleur, als in de « Beroemde Mechelsche Kantwerkster ». Een alleenstaander, vol geraffineerde voornaamheid was *Fernand Khnopff* met zijn iets kille doch zuiver-opgebouwde werken. Verder komen nog *Delvin*, *Oleffe* en *Evenepoel*, deze laatste een kolorist wiens « Spanjaard te Parijs » voor het Gentsche museum een flink en welsprekend werk en een kostbaar bezit is.

Rotterdammer van geboorte is *Jacob Smits* de onbetwistbare meester van onze Kempen. Het schamele boerenvolk en de schrale streek waar hij verblijft heeft deze schilder verwerkt in tafereelen van ongemeene tragiek. Zoovele jaren vroeger dan *Servaes* liet hij Christus in zijn tafereelen optreden te midden van het alledaagsche leven van eenvoudige menschen. Daaruit straalt een stille mystiek, grootsch door nederigheid. Dat kan men vaststellen in « Het Symbool van de Kempen » te Brussel, terwijl de « Vader van den Veroordeelde », in hetzelfde museum, en de « Pieta » te Gent doeken zijn van intens, ingetogen lijden.

Een baanbreker is ook *James Ensor*, de grappige burleske schilder die de menschen wel even van de wijs zal brengen maar ons daarnaast ook werken schonk van buitengewone meesterjijke techniek. Een wegwijzer heeft Pol de Mont hem genoemd, al is de invloed van *Ensor* op de jongere kunstbeweging stilaan gedaald. Vast staat dat met hem een belangrijk tijdperk in onze schilderkunst afgesloten wordt. Uit de vereeniging « L'Essor »,

die in de tachtiger jaren opkwam, ontstonden, in 1884, « Les Vingt » met *Vogels*, *Van Rysselberghe*, *Charlet*, *Th. Verstraete*, *Khnopff*, *Ensor* en den beeldhouwer *Jef Lambeaux*. De meest strijdlustige van de bent was daarbij de Oostendenaar *Ensor*, zoon van een Engelschman en van een ingetogen Vlaamsche vrouw en het is wel of deze gemengde ouderlijke invloed ook in de kunst van dezen schilder is overgegaan. Er gaat van zijn werk humor en spot uit, waartusschen ook wel een verteedering opduikt, maar voldragen en evenwichtig is het doorgaans niet, op enkele uitzonderingen na, als daar zijn die knap-geschilderde en zoo levendige « Rog » en de « Lampenpoetser » van het Brusselsch museum. Van opzet en uitdrukking is dit doek een puike brok. In de wijze waarop de schilder atmosfeer weet te tooveren vertoont hij zich als een voortzetter van *De Braekeleer*. In zijn maskertooneelen komt daarentegen een heel ander element voor. De kunstenaar hekelt een samenleving waarvan het kleinburgerlijke hem met walg vervult. De uitdrukkingen van verwondering en woede in « De Dronkaard », de expressie van gebelgd fatsoen in « Verontwaardigde Maskers », zoowel als de akwarellen, waarin een gemaskerde menigte samenloopt, vinden alleen hun tegenhanger bij den Gentschen etser *De Bruycker* die in het decor van de oude Arteveldestad een grimmige massa met de allerzonderlingste typen laat dooreenwarrelen, onder zijn striemenden spot om hun lage verachtelijke bedrijvigheid.

De Saedeleer en de groep van Laethem.

—

In de bonte rei der Vlaamsche schilders vertegenwoordigt *Valerius de Saedeleer* de gave kunst, grootsch door innerlijk karakter. Jaren geleden behoorde hij tot de eersten van de bekende school van Laethem. *Baertsoen* en *Claus* waren toen de meesters, die men te Gent ter navolging voorhield. Eerstgenoemde behandelde, met een tikje aristocratische koelheid, de oude hoekjes van de grijze Arteveldestad. *Claus* daarentegen schonk ons een symphonie van licht en kleur en met hun beiden belichaamden deze kunstenaars, inderdaad op treffende wijze, twee scherpe tegenstellingen in het Vlaamsch volkskarakter.

In die tijden kwamen we voor 't eerst in aanraking met de kunst van *Valerius de Saedeleer*, die reeds de persoonlijke techniek had verworven, welke sedert onverminderd zijn werk heeft beheerscht.

Deze eerste ontmoeting werkte vrijwel als een openbaring: hoe het mogelijk was de werkelijkheid zoo te synthetiseeren, dat ze den toeschouwer meer te pakken kreeg dan ooit met de medesleepende natuur-lyriek bij *Verwee* en *Courtens* of het gegoochel met lichtschakeeringen bij *Claus* het geval was geweest. In dit werk van *De Saedeleer* waren stof en geest versmolten tot een geheel van buitengewone uitdrukking. Trouwens was niemand beter voorbeschikt om dit ideaal te verwezenlijken. Wij hebben reeds een heel deel van de ontwikkeling van de

V. DE SAEDELEER. — *Lente in Wales.*

Vlaamsche schilderkunst in de 19de en 20ste eeuw, pogen te schetsen. Men weet hoe ze, uit het vervaltijdperk der 18de eeuw, geleidelijk tot zoo niet hoogen dan toch waardigen bloei is geraakt, waarbij de namen van *Navez*, *Hendrik de Braekeleer* en de mannen van de school van Laethem zoowat als mijlpalen dienen aangegeven. Aangenomen nu, dat ook *Navez*, de leerling van den onlangs herdachten Franschen klassicus David, trots alles een glimp van picturale eigenschappen en zin voor de werkelijkheid heeft behouden, welke ten slotte steeds kenmerken waren voor het land van Rubens, dan nog is de afstand groot van zijn kundige kunst tot dit spel van licht en donker, tot de zindering van innerlijk leven, die we aantreffen bij den onbegrepen gebleven *De Braekeleer*, en niet minder groot is de kentering van den uitzonderingspersoon *De Braekeleer* tot de thans algemeen erkende school van Laethem.

Deze laatste ontwikkeling : van het herwonnen natuurgevoel, of liever van de leuze « de natuur om de natuur », tot den stelregel « de natuur om haar geestelijken inhoud » heeft geen meer meebeleefd dan *De Saedeleer.*

Te Aalst in 1867 geboren, werd de schilder zich eerst na eenig tasten zijn roeping bewust, volgde de lessen in zijn geboortestad en daarop aan de Gentsche academie en werd leerling van *Frans Courtens*, den meesterlijken voortzetter van de traditie van Tervuren en Barbizon. Wat deze schilder ons heeft nagelaten lijkt op getoover met de natuur. Licht en kleur zijn waarachtig echt en het geheel is van een getrouw weergegeven atmosfeer.

Mettertijd schonk deze techniek echter geen bevrediging meer aan den leerling. Het werd bij *De Saedeleer* een worstelen met de verf, een al te nauwgezette weergave van het uiterlijke en, ten slotte, een volledig gemis aan diepte. Deze periode bleek ook de moeilijkste van zijn heele leven. Sociale leuzen joegen hem de straat op achter het vaandel van den opstand. Wrok en

verbittering plaagden hem en er was boven alles het schrijnend besef van eigen machteloosheid.

Een rumoerige van gisteren, die rust heeft gevonden en geluk, aldus komt ons thans *De Saedeleer* voor. De jaren zijn voorbijgegaan in hun bonte afwisseling : te Brussel bij *Courtens*, het zwerven door Holland en Vlaanderen, te Dendermonde, Hamme, Bornhem, St. Maertens-Laethem, Lisseweghe, in Wales, dan weer in Vlaanderen, te Tieghem en nu te Etichove. Het was de roman van de jacht naar berusting, een dankbaar onderwerp voor wie een boek wil eindigen met de apotheose van een gelukkig huisgezin, met de vele, jeugdig-blonde kinderen.

Het verblijf te St. Maertens-Laethem, aan de Leie, op enkele uren van het huis van *Claus*, werkte beslissend. Daar woonde de gemeente-secretaris *Albijn Van den Abeele*, een autodidact zooals de « douanier » Rousseau in Frankrijk, toen *Valerius De Saedeleer* er zich in 1898 als eerste van de latere groep vestigde. Te Laethem kwam over den revolutionair de rust en de innerlijke vrijmaking. De invloed van *Courtens* was een oud kleed geworden. De lente ging aan 't botten, de dageraad van een nieuw geloof brak aan. De teekenaar-beeldhouwer *Minne* wees den weg naar loutering door tucht en zoo genaakte de dag dat de « Tryptiek der Leie » de inzet werd van den roem.

Deze nieuwe techniek is tot ons gekomen in een reeks gave schilderijen, grootsch opgevatte landschappen, nauwgezet van uitvoering, vol karakter en met een innigheid, welke geleidelijk toeneemt.

Streuvels moet voor eenigen tijd nog den draak gestoken hebben met zijn gewezen buurman *De Saedeleer*, omdat hij zijn sneeuwlandschappen durft schilderen als het reeds alom zomert. Het feit is ontegensprekelijk echt maar heeft ten slotte weinig belang. Het werk van den schilder blijft er steeds een van geduld, van langzaam rijp worden, van toewijding en vooral van

innerlijke visie, zooals ook bij de Vlaamsche primitieven het geval was.

Rustig strekt zich een landschap van *De Saedeleer* uit. Na een voorgrond van takken en twijgen die als een raam zijn, volgt gewoonlijk een groot plan, effen van kleur, lichtgroen of meer nog sneeuwwit, en na dien aanloop van het tafereel volgt de golving van het landschap, dat eerst daalt en vervolgens opwaarts gaat om te vervloeien met den horizont.

Veel kleurschakeeringen zijn er niet, maar alles is ineengewerkt, geschrobt, effen uitgestreken, overgaand van de eene tint in de andere, geheimzinnig en toch zoo fijn geteekend, zoo vereenvoudigd van silhouet, wars van banaliteit maar suggestief gestyleerd. Hier vindt men niet de waarheid door trouwe navolging, maar een psychologische uitbeelding steunend op gegevens uit de werkelijkheid.

Door deze waarheid dus van innerlijken aard, wordt dit werk juist zóó persoonlijk, als een getuigenis van zijn levensopvatting. Deze reus van gestalte is meer dan door-braaf. Men verwacht bij hem een stem, die luid zal galmen over dat oneindige landschap van Etichove, waar hij thans woont, en hoort een stem, die schuchter kan zijn en zacht en met de beving, die eenvoud verraadt. Men verhaalt, dat *De Saedeleer*, in zijn Laethemschen tijd, toen koopers slechts zelden opdaagden, de schaarsche liefhebbers van zijn werk wegtrok om hen in aanraking te brengen met de kunst van *Minne* en van *Gustaaf van de Woestijne*. Die ootmoed tegenover eigen werk en de opofferende waardeering voor confraters is hem bijgebleven. « Zoek het vooral niet te ver in mijn werk, zoo is het niet bedoeld » heet het en inderdaad de ziel der dingen is zoo in deze doeken vergroeid, dat de kunstenaar, zoowel als de toeschouwer, ze onbewust ondergaat.

Toch ontbreekt er een element bij *De Saedeleer* : de menschelijke figuur. Sedert de Laethemsche periode heeft slechts eens een sprokkelend vrouwtje door zijn sneeuwlandschap gestrom-

peld en met minder goed gevolg. De lijnen loopen zoo tot in 't oneindige in deze vergezichten, de silhouetten van de boomenrijen zijn zoo ragfijn, dat de menschelijke figuur of te groot of te plomp zou voorkomen. In het land van Wales, Tieghem of Etichove loopt de mensch verloren in het grootsche landschap, al kan ook de schuchterheid, de soms angstige gelatenheid van den kunstenaar aangevoerd worden als verklaring voor dit verzuim. Van de boomen daarentegen is *De Saedeleer* de groote vriend. Zijn liefde doet zich niet zoo uitbundig voor als die van Pallieter ten opzichte van « bruur » den boom, doch ze berust op beter, op volledig begrijpen. Vooral gedurende de laatste jaren nam de boom bij *De Saedeleer* in belang toe. Hij volgt het golvend landschap, spant als een kroon om de eenzame landelijke woning, rankt op in zijn wintersche naaktheid in typisch getak of siddert van innerlijke levenskracht in de lentetafereelen.

Haar hoogtepunt heeft de school van Laethem gewis met *Minne* bereikt. Zijn kunst is een volledige vergeestelijking, maar blijft in de werkelijkheid wortelen. Teekenaar en beeldhouwer zijn in hem vergroeid en hoe langer hoe meer blijkt hoe die man, jaren voor den oorlog reeds, niet alleen een voorlooper maar ook een voorlichter werd.

Minne schuwt het luidruchtige, het grillige en zoovele andere kenmerken die de Vlaamsche school ons bij herhaling biedt. Zijn innerlijke droom, gedragen door passende lijn en vorm, komt gaaf en waar naar den toeschouwer over. « De strakke werken uit de eerste periode doen ons aan als de stoffelijke verbeelding van den nood van een ziel, die beangst staat vóór het leven, dat haar te machtig is, van een ziel, die bukt onder een onverbiddelijke macht of zich afmartelt in de askese », zoo karakteriseert prof. van Puyvelde, treffend, de eerste periode in de kunst van dezen plastieker bij uitmuntendheid. De tweede periode zou er een zijn van krampachtig realisme, een pijnlijke bestudeeren der natuur door iemand die de verdorring van het

abstracte vreest. Tot wanneer de oorlog den naar Wales gevluchten kunstenaar weer naar de teekenstift en vervolgens naar den beitel deed grijpen om de innerlijke mystiek in stille, verlossende overgave tot uitdrukking te brengen in de onvergetelijke houtskoolteekeningen waarvan het Brusselsch museum er twee bezit. De derde periode is er geen meer van huiverenden deemoed, maar gaat op in een louterend bovennatuurlijk leven.

Benevens *J. de Praetere*, met zijn laaiend palet, telt de eerste school van Laethem een even merkwaardig als schijnbaar wispelturig figuur : *Gustaaf Van de Woestyne*. Van de schilderijen van *De Saedeleer* heeft men meer dan eens gezegd dat ze rechtstreeks beïnvloed werden door Breughel al komt het ons voor dat het verschijnsel der overeenkomende kenmerken glad anders dient uitgelegd, in dien zin, dat het Vlaamsche landschap bij deze twee door de eeuwen gescheiden meesters, gelijk ingewerkt heeft. Maar bij *Van de Woestyne* valt een bewuste navolging van Breughel niet te loochenen. Anderdeels echter treft ons in zijn werk weer een onzekerheid, een onrust welke beslist den huidigen tijdgeest weerspiegelt. Dit gemengd karakter, dit grillig over en weer huppelen van zuivere mystiek naar een mondaniteit, op den kant van het perverse af biedt den toeschouwer ten slotte weinig houvast en leidt er toe dat de kunst van *Gustaaf Van de Woestyne* over haar geheel dankbaar materiaal biedt voor een psychologische studie. *Van de Woestyne* kan wellicht al te gemakkelijk en te goed teekenen en schilderen, zoodat hij zich des te meer laat verleiden door buitensporigheden als b. v. het opzettelijk overtreden van de elementaire regelen der verhouding.

Dit alles ten spijt is er bij den schilder niets banaals. Zijn mystieke tafereelen. in bleeke kleur, zijn van een ontroerenden eenvoud. De sobere en bescheiden kleuren tintelen sereen en over het geheel hangt een wasem van verheven leven, die een schoone ziel verraadt.

In de tweede generatie van de school van Laethem treedt *Albert Servaes* op het voorplan. In verhevenheid van gedachten benadert hij wel het meest *Minne* al is zijn visie heel anders, niet zoozeer innig dan wel oplaaiend van meegeleefde, meegestreden mystiek. Met den kruisweg is zijn naam destijds ook verder dan de Gentsche omgeving doorgedrongen. Over het min of meer « stichtend » karakter van dit werk voor de geloovigen werd hartstochtelijk gedebateerd, al zal men nu wel algemeen den diepen godsdienstzin van den schilder erkennen.

De eerste in houtskool geteekende kruisweg was, met een snerpende klacht, het beeld van eindloos, bovenmenschelijk lijden. Het was een teekening waar marteling, gelatenheid en innerlijk zegevieren. bij beurten de bovenhand hadden. In latere doeken stonden de personnages in het licht van stilaan louterende vreugde.

Van diep inzicht op de verheven beteekenis van het leven getuigt de trits « Boerenleven », waarin droom en werkelijkheid ineengrijpen, in doorvoeld en anderzijds mysterieus rhythme.

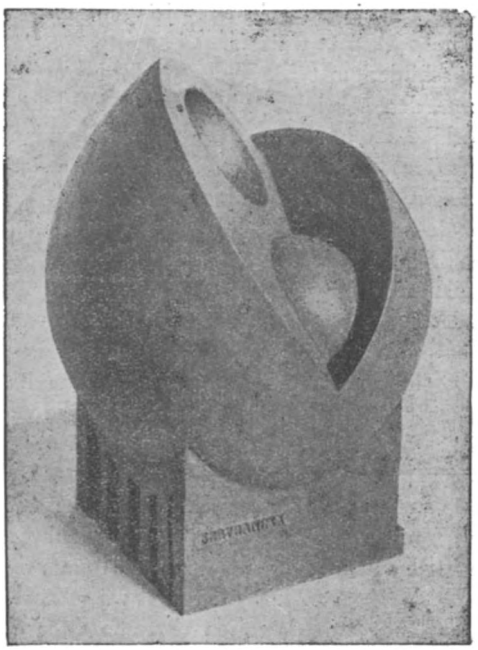
Veel impulsiever is de kunst van *Gustaaf de Smet,* verfijnder deze van *Leon de Smet* die nog niet steeds volledig met het impressionisme schijnen afgerekend te hebben, al is hun visie verruimd. Van *Frits van den Berghe* wordt gezegd dat zijn schilderijen niet het uiterlijke weergeven, wel het dramatisch, dynamisch innerlijk leven. Vandaar dat de verhoudingen van de onderdeelen van het tafereel niet beantwoorden aan de natuurlijkheid. Zoo kunnen de spieren van een roeier b. v. zoodanig ontwikkeld worden, dat zij wel degelijk en van meet af, de aandacht vestigen op de bedoelingen van den schilder. Deze nieuwe stijl, waarin het ideo-plastische vaak de bovenhand heeft, komt op imponeerende wijze tot uiting bij *Permeke* die zoowel het rosse licht op het wilde golf-geklots als de naar teer ruikende Oostendsche visschers met een onstuimige lyriek heeft geborsteld. Temperament is bij hem overvloedig aanwezig.

De grootsche opzet zijner doeken, het persoonlijke palet, een zekere onevenwichtigheid en af en toe een al te verregaande gebrek aan smaak hebben stormen van verontwaardiging doen opgaan en anderdeels ook aanleiding gegeven tot buitensporig bewierooken. Het zijn zoovele aanwijzingen, dat de schilder het verdient besproken te worden.

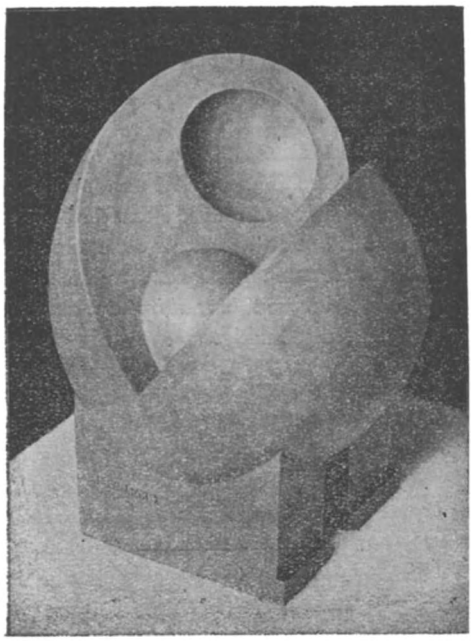
De jonge schilderkunst biedt ons verder begaafde krachten als *Hip. Daeye*, den subtielen schilder van het kind, *Spilliaert*, met zijn sierlijke en in Japanschen trant gehouden effecten, *Creten*, harmonieus en sober *Paerels*, *Ramah*, *Mambour*, *Verdegem*, om de breed opgezette doeken van *Ach. Van Sassenbrouck*, den leerling van den Brugschen meester der Drie Zustersteden *Edm. Van Hove* en de tinteling van licht en leven in de tafereelen van *Blomme* niet te vergeten.

Een afzonderlijke vermelding verdient de groep van het weekblad « 7 Arts » met *Servranckx*, *J. Peeters*, *K. Maes* en *Flouquet*. Zij houden nog het meest aan de beginselen van het cubisme vast en hun kunst geeft dan ook, in haar uiterlijke verschijning, hoofdzakelijk geometrische vormen en eenvormig gekleurde vlakken. Deze z. g. zuivere plastiek heeft dit voor op *Frits van den Berghe* en anderen dat ze logischer is. Twee wegen staan immers open om eigen kunst aan den toeschouwer mede te deelen : een zou trouw mogelijke weergave als raam voor het zoo moeilijk te bepalen geestelijk rhythme dat wij « kunst » noemen ofwel het verwekken van datzelfde rhythme door een bijeenbrengen van vlakken en kleuren die niets werkelijks voorstellen, maar onmiddellijk toegang verschaffen tot het kunstig element.

Zoowel bij de oude Hollanders, Pieter de Hoogh en Vermeer van Delft als bij onzen *H. de Braekeleer* in een streven aanwezig om de werkelijkheid zoo zorgvuldig mogelijk weer te geven. Door schikking en kleur brengt het tafereel den toeschouwer in eens in een bekende wereld en zoo kan hij zonder hinder tot het diepe innerlijke doordringen. Men hoeft maar de



V. SERVRANCKX. — *Beeld nr 1 — 1921.*
(Eigendom Mevr. Errera.)



V. SERVRANCKX. — *Beeld nr 1 — 1921.*
(Eigendom Mevr. Errera.)

foto van de binnenzaal van het Waterhuis te Antwerpen naast het bekende schilderij van *De Braekeleer* te houden om tegelijkertijd de overeenkomst in uitbeelding en het verschil in geestelijke waarde waar te nemen. Glad anders gaat het bij *Van den Berghe* en diens geestesverwanten. De uiterlijke vorm, het dooreenstrengelen van vertrokken tronies in een epileptisch decor verhindert eerder het kunstgenot. In dit opzicht is de richting van *Servranckx*, zooals gezegd, logischer. Zij schakelt ineens al het belang van het uiterlijke uit en laat volle vrijheid aan onbewuste interpretatie. Het verwijt dat deze kunstenaars niet eens weten wat zij schilderen mist dan ook alle beteekenis. Het komt er bij hen immers niet op aan iets voor te stellen. Een andere kwestie is het natuurlijk of deze abstracte kunst, in het land van Rubens, iets meer zal worden dan een alleenstaand verschijnsel, al is de invloed ervan op de decoratieve kunst reeds onloochenbaar en gelukkig.

De beeldhouwkunst.

Samen met de eigenlijke schilderkunst heeft zich, in het hier besproken tijdperk, de graveer- en illustratiekunst ontwikkeld en evenals de schilderkunst beleeft deze tak thans een periode van bloei. *Wappers* illustreerde « Het Wonderjaar » van Conscience, *Rops* heeft zijn naam verbonden aan den Uilenspiegel van Charles De Coster en geleidelijk is een wisselwerking tot stand gekomen, tusschen de schrijvers en de illustrators, wisselwerking die steeds den tijdgeest heeft weerspiegeld. Zoo zijn de illustraties van *Willem Bataille*, voor de verzen van Hiel, te leggen naast de soms chaotische verluchtingen van onze jongste houtsnijders, *Minne*, *Cantré*, e. a. voor hun dichtende tijdgenooten. De heele kentering ligt in dit verschil besloten, de tegenstelling van een ongestoorde, gemoedelijke poëzie, zooals men ze in zekere werken van Hiel aantreft, tegenover de aangrijpende tormenten, van een in na-oorlogsche verwarring kampende ziel. Gebrek aan plaatsruimte laat hier niet toe, deze evolutie te belichten, zooals slechts even kan gewezen op de beweging voor monumentale kunst met *Montald* en *Delville*.

In de jaren 1830 stond de beeldhouwkunst zoo wat op het gelijke peil met de schilderkunst. *Godecharle* was een nauwgezet, handig maker van beelden van eene schrale volmaaktheid in hun genre. De uiting van de scheppingskracht, het duizelige van het door temperament verwezenlijkte, dat ons thans in alles

zóó aantrekt, bleef bij hem achterwege. In denzelfden stijl werkte een *W. Geefs* waarvan het standbeeld van Belliard te Brussel bekend is, evenals *Simonis* wiens Godfried van Bouillon een eerste stap is naar een levendiger voorstelling. De romantiek deed haar intrede samen met een gevaarlijk pathos, dat o. m. bij de *Pickery's* voor den dag zou treden. Maar overgangsfiguren als *Paul Bouré*, die met de conventie afbraken, om leven en gevoel te huldigen, zouden den weg voorbereiden voor de generatie van *De Vigne*, *Dillens*, en *Lambeaux*. Kunst, zooals we ze thans voelen. vindt men inderdaad eerst ten volle bij den Gentenaar *Paul De Vigne*, met zijn karaktervolle borstbeelden, vol lijn en ziel, als Breydel, De Coninck en Jonge Italiaan te Gent, Onsterfelijkheid te Brussel. Van meer uiterlijke elegantie getuigde daarentegen *Juliaan Dillens*, wiens beste werk nog zijn 't Serclaes is en ten slotte kwam de eerste waarlijk revolutionaire daad van *Jef Lambeaux*, den forsigen, wild-temperamentvollen schepper van De Kus, Gebeten Faun en de chaotische Menschelijke Driften, die men te Gent aantreft. Bij hem laait de drift en is er een passie voor borrelend leven.

Een belangrijke plaats nam *Van der Stappen* in als leider van een vrij atelier en jarenlang als leeraar van de Brusselsche Academie,

Er ontstond door hem een zekere traditie van evenwicht, welke de ontwikkeling der personaliteit niet in den weg stond. Tot op onze dagen zal men nog dezen invloed van ernst in het werk terugvinden bij zijn leerlingen waartoe o. m. de Gentenaar *Verbanck* en een *War van Asten* behooren. In *Van der Stappen* blijft men stellig waardeeren de rustige wilskracht vau zijn Man met het Zwaard (Brussel), de jeugdige kracht van zijn David (Antwerpen) en de sprekende tragiek van zijn Ompdrailles op de Louisalaan, te Brussel.

Sober en voornaam was verder het werk van *Thomas Vinçotte*

CONSTANTIN MEUNIER. *De Steenhouwer.*

maar in de ontwikkeling zou een persoonlijkheid de kunst op een heel ander plan brengen, n. l. *Meunier*.

Na in zijn jeugd den beitel neergelegd te hebben, om den wekroep der Vrije Kunstvereeniging te volgen, na een vrij aanzienlijk aantal schilderijen, waarin de mensch en de massa vrijwel tot hun recht komen, moest *Constantin Meunier*, omstreeks 1853, ervaren dat alleen de beeldhouwkunst de in hem sluimerende gestalten volledig kon verwezenlijken. Steunend op de rauwe werkelijkheid, wars van alle academisme schiep hij een voor een de karakteristieke werkersfiguren, het Monument van den Arbeid, deze groepen van uit het leven genomen figuren, dit epos aan de schoonheid van de kracht en het werk. Voor het eerst heeft met *Meunier* een kunstenaar tot het volk gesproken, om het bewust te maken van zijn beteekenis in het sociale leven. Hij werd de vertolker van de duizenden die alleen door daden op het voorplan treden. Met dezen beeldhouwer van Europeesche vermaardheid verwerft de kunst eigenlijk eerst een sociale en uitgebreide beteekenis. Zoowel in den Pudler als in den Steenhouwer geeft *Meunier* den ernst en den adel van den arbeid weer door een sober-ingetoomde expressieve uitbeelding. Hoezeer ook aan de natuur getrouw, dan toch heeft de kunstenaar ingezien dat niet de details maar wel de monumentale lijn in zijn werk de spanning van het grootsche gebeuren zou openbaren.

De groote plastiek gepaard aan het geweldig gebaar valt na *Meunier* elders niet meer te bespeuren. *De Lalaing* zal in zijn dierenstukken stellig levendig-forsche eigenschappen vertoonen, nooit zal hij in het openbaar leven, de imponeerende beteekenis van *Meunier* verwerven.

Een veelzijdig talent vertoont *Julius Lagae*, een leerling van *J. Lambeaux* en *Van der Stappen*, die, door een reis naar Italië, een sierlijk en tegelijk stijlvol evenwicht heeft verworven, dat zoo goed aansluit bij zijn innerlijke, Vlaamsche hoedanigheden.

De peinzende, zachte kop van Gezelle, met de diepe rimpels der bezorgdheid, is een schitterend bewijs hoe *Lagae* zijn onderwerp psychologisch weet te belichten.

Niet onvermeld mogen *Pieter Braecke* en *Godfr. de Vreese* blijven.

Zelfstandig treedt *V. Rousseau* op met gaaf werk, wars van trukjes. Als steenhouwer begonnen, bezit hij een metier, een kennis van de behandelde materie die velen hem benijden. Zijn groepen zijn dan ook van een sierlijke, stille bekoorlijkheid.

Schilder en beeldhouwer gaf *Rik Wouters* voortdurend bewijs van durf. In zijn schilderijen bewondert men nog ieder dag meer en meer den stouten borstelslag en in het beeldhouwwerk openbaart zich hartstochtelijk, bewogen leven. We kunnen hierbij niet beter verwijzen dan naar het groot werk van Ary Delen over den te vroeg gestorven kunstenaar.

De ontwikkeling van *Minne* hebben we vroeger aangegeven. Hij heeft dit wonder verwezenlijkt abstract te zijn zonder cerebraliteit. Zijn beeldhouwwerk is van een zoo vereenvoudigde, zuivere plastiek, dat deze rechtstreeks tot ons spreekt. Eenvoudig en sober van lijn rijzen zijn beelden op, overweldigend van ingehouden dramatische kracht. Geen persoonlijkheid konden we waarlijk beter aantreffen, om dit overzicht, van een ontwikkeling over ongeveer honderd jaar, waardig te besluiten, dan den subliemen *Minne*.

Index op de behandelde kunstenaars.

—

De cijfers verwijzen naar de blz.

Agneessens, Ed. (Brussel 1842-1885) 30, 34 ; *Artan de Saint-Martin, Louis.* (Den Haag 1837 — Nieuwpoort 1890) 34, 50, 69 ; *Asselbergs, Alf.* (Brussel 1839-1916) 34, 45 ; *Baertsoen, Albert* (Gent 1866-1922) 53, 59, 72 ; *Baron, Theodore* (Brussel 1840 — Namen 1899) 34, 46 ; *Bataille, Willem* (Brussel 1868) 85 ; *Blomme, Alf.* (Roeselare 1889) 81 ; *Boulenger, Hip.* (Doornik 1837 — Brussel 1874) 45, 46, 53 ; *Bouré, Paul* 86 ; *Braecke, P.* (Nieuwpoort) 90 ; *Buysse, G.* (Gent 1864 — Wondelgem 1916) 54 ; *Cantré Jozef* (Gent) 85 ; *Charlet, Fr.* (Brussel 1862) 71 ; *Claus, Em.* (Vyve St Elooi 1849 — Astene 1924) 53, 54, 59, 72, 75 ; *Coosemans, Jos.* (Brussel 1828-1904) 34, 45, 46 ; *Courtens, Fr.* (Dendermonde 1854) 50, 53, 69, 72, 75, 76 ; *Creten, G.* 81 ; *Daeye, Hip.* (Gent 1873) 81 ; *De Biefve, Ed.* (Brussel 1808-1882) 12 ; *De Braekeleer, Ferd.* (Antwerpen 1792-1883) 13, 14 ; *De Braekeleer, Hendrik* (Antwerpen 1840-1888) 18, 19, 20, 23, 24, 32, 33, 34, 53, 60, 71, 75, 81, 84 ; *De Bruycker, J.* (Gent 1870) 71 ; *De Caisne, H.* (Brussel 1799-1852) 12, 28 ; *De Cock, Cesar* (Gent 1823-1904) 44 ; *De Cock, Xaveer* (Gent 1818-1896) 44 ; *De Greef, J.* (Brussel 1851 — Auderghem 1894) 70 ; *De Groux, Ch.* (Komen 1825 — Brussel 1870) 30, 34, 35, 40, 43 ; *De Keyzer, N.* (Santvliet 1813 — Antwerpen 1887) 7, 8, 11, 13, 14, 24, 42 ; *De Knyff, Alfr.* (Brussel 1819 — Parijs 1885) 42 ; *De Lalaing, J,* (Londen 1858 — Schaarbeek 1917) 30, 89 ; *De Lamorinière, Fr.* (Antwerpen 1828-1911) 42 ; *Delville, J.* (Leuven 1867) 85 ; *Delvin, J.* (Gent 1853-1922) 70 ; *Den Duyts. Gust.* (Gent 1850 — Brussel 1897) 53, 59 ; *De Praetere, J.* (Gent 1879) 79 ; *De Saedeleer. Val.* (Aalst 1867) 72, 75, 76, 77, 78, 79 ; *De Smet, Gust.* (1877) 80 ; *De Smet, Léon* 80 ; *De Vigne, Paul* (Gent 1843 — Brussel 1901) 86 ; *De Vreese, Godfr.* (Kortrijk 1861) 90 ; *De Vriendt, Alb.* (Gent 1843 — Antwerpen 1900) 24 ; *De Vriendt, J.* (Gent 1842) 24 ; *De Winne, L.* (Gent 1821 — Brussel 1880) 29, 30 ; *Dillens, J.* (Antwerpen 1849 — Brussel 1905) 86 ; *Dubois, Louis* (Brussel 1830-1880) 34, 44, 45 ;

Ensor, J. (Oostende 1860) 70, 71 ; *Evenepoel, H.* (Nizza 1872 — Parijs 1900) 70 ; *Flouquet, P.* 81 ; *Fourmois Th.* (Presles 1814 — Brussel 1871) 41, 44, 46 ; *Frédéric. L.* (Brussel 1856) 30, 70 ; *Gallait, L.* (Doornik 1810 — Brussel 1887) 8, 28 ; *Geefs, W.* (Antwerpen 1805 — Brussel 1883) 86 ; *Geets, W.* (Mechelen 1838-1919) 27 ; *Gilsoul, V.* (Brussel 1867) 68, 69 ; *Godecharle,* (Brussel 1750-1835) 85 ; *Hamman, Ed.* (Oostende 1819) 12 ; *Hermans, Ch.* (1839) 34, 40 ; *Heymans, A.-J.* (Antwerpen 1839 — Brussel 1921) 34, 50, 53 ; *Huberti, Ed.* (Brussel 1818-1880) 34, 44, 45 ; *Huys Modest,* (Olsene) 70 ; *Khnopff, Fern.* (Dendermonde 1858 — Brussel 1921) 70, 71 ; *Laermans, Eug.* (Molenbeek 1864) 60, 61, 63, 64, 67, 68, 69 ; *Lagae, J.* (Roeselare 1865) 90 ; *Lagye, V.* (Gent 1825 — Antwerpen 1896) 24 ; *Lambeaux, Jef.* (Antwerpen 1852 — Brussel 1908) 71, 86, 89 ; *Leys Hendrik* (Antwerpen 1815-1869) 7, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 28, 32, 42 ; *Lies, Jos.* (Antwerpen 1821-1865) 24 ; *Linnig Sr., Willem* (Antwerpen 1819-1885) 24 ; *Linnig, Jr.. W.* (Antwerpen 1849-1890) 24 ; *Madou, J.-B.* (Brussel 1796-1877) 13 ; *Maes K.* 81 ; *Mambour, Aug.* (Luik 1896) 81 ; *Meunier, Constantin* (Brussel 1831-1905) 35, 43, 89 ; *Minne, G* (Gent 1867) 76, 77, 78, 80, 85, 90 ; *Montald, C.* (Gent 1862) 85 ; *Montigny Jenny* 54 ; *Navez, J. F.* (Charleroi 1787 — Brussel 1869) 6, 28, 31, 34, 36, 75 ; *Oleffe, Aug.* 70 ; *Ooms, K.* (Desschel 1845 — Antwerpen 1900) 27 ; *Paerels, W.* 81 ; *Pauwels, Ferd.* (Eekeren 1830-1904) 24 ; *Peeters, J.* 81 ; *Permeke* (Oostende) 50. 80, *Pickery, H.* (Brugge 1828-1894) 86 ; *Portaels, J.* (Vilvoorde 1818 — Brussel 1895) 8, 34, 35) *Raeymackers, J.* (Brussel 1833 — Houffalize 1904) 34 ; *Ramah,* 81 ; *Robbe, L.* (Kortrijk 1806 — Brussel 1887) 42, 43 ; *Robert, A.* (Trazegnies 1817 — Brussel 1890) 12 ; *Rops, F.* (Namen 1833 — Parijs 1898) 34, 39, 40, 85 ; *Rousseau, Victor* 90 ; *Servaes Alb.* (Gent) 60, 70, 80 ; *Servranckx, V.* (Diegem 1897) 81, 84 ; *Simonau Fr.* (Bornhem 1783 — Londen 1859) 29 ; *Simonis, Eug.* (Luik 1810 — Brussel 1882) 86 ; *Slingeneyer, Ern.* (Lookristy 1820 — Brussel 1894) 8 ; *Smits, Eug.* (Antwerpen 1826 — Brussel 1912) 34, 35, 36 ; *Smits, Jacob* (Rotterdam 1856) 70 ; *Spilliaert* (Oostende) 81 ; *Stevens, Alfr.* (Brussel 1823-1906) 6, 30, 34, 36, 39, 43 ; *Stevens, J.* (Brussel 1819-1892) 43, 63 ; *Stobbaerts, Jan* (Antwerpen 1838 — Brussel 1914) 19, 33, 46 ; *Struys, Alex.* (Antwerpen 1852) 70 ; *Van Aise, G.* (Gent 1854

— Brussel 1902) 27, 29 ; *Van Asten, War.*, 86 ; *Van Bree, Matthys* (Antwerpen 1773-1839) 6 ; *Van Camp, C.* (Tongeren 1834 — Montreux 1891) 34 ; *Van den Abeele, Albyn* (1835-1918) 76 ; *Van den Berghe, Fritz*, 80, 81, 84 ; *Vander Hecht, H.* (Brussel 1841-1901) 34 ; *Vander Stappen, Ch.* (Steenokkerzeel 1843 — Brussel 1910) 86, 89 ; *Van de Woestijne, G.* (Gent) 77, 79 ; *Van Hove, Edm.* (Brugge 1851 — Antwerpen 1906) 81 ; *Van Rysselberghe, Th.* (Gent 1868) 70, 71 ; *Van Sassenbrouck, Ach.* (Brugge 1886) 81 ; *Verbanck, G.* (Gent 1881) 86 ; *Verboeckhoven, Eug.* (Waasten 1799 — Brussel 1881) 41, 42 ; *Verdegem, Jos.* (Gent 1897) 81 ; *Verhaeren Alfr.* (Brussel 1849 — 1924) 70 ; *Verheyden, Is*, (Antwerpen 1848 — Brussel 1905) 34, 46, 53 ; *Verlat, K.* (Antwerpen 1824-1890) 11 ; *Verstraete, Th.* (Gent 1851 — Antwerpen 1907) 53, 71 ; *Verwée Alfr.* (Brussel 1838-1896) 34, 43, 44, 46, 49, 50, 63, 72 ; *Vinçotte, Th.* (Borgerhout 1850 — Brussel 1925) 86 ; *Vogels. W.* (Brussel 1836-1896) 70, 71 ; *Wappers, Gust.* (Antwerpen 1803 — Parijs 1874) 7. 8, 11, 13, 14, 28, 31, 42, 85 ; *Wauters, H. E.* (Brussel 1846) 12 ; *Wiertz, Ant.* (Dinant 1806 — Brussel 1865) 11, 13 ; *Wouters, Rik.* (Mechelen 1882 — Amsterdam 1916) 90.

ERRATA.

—

Blz. 19. r. 7. — Jan Stobbaerts.
Blz. 27. r. 4. — *G.* van Aise.
Blz. 41. r. 12. — en een gebrek aan hooge vlucht...
r. 32. — de subtiele kleurwaarden...
Blz. 46. r. 16. — beklemmende stilte...
r. 31. — Stobbaerts.
Blz. 50. r. 29. — Berken 's Winters.
Blz. 59. r. 13. — huiverig van ellende...

Lijst der illustraties.

1. L. GALLAIT. *De laatste Eerbewijzen aan de Graven van Egmont en Hoorn* 8
2. H. LEYS. *De dertigdaagsche Missen van Berthel de Haze* 15
3. H. LEYS. *Portret van Lucie Leys* 18
4. H. DE BRAEKELEER. *De Aardrijkskundige.* . . . 19
5. H. DE BRAEKELEER. *De Kathedraal*. 21
6. J. LIES. *De slechte Rijke* 25
7. A. STEVENS. *De Dame in het rose* 36
8. A. VERWEE. *Koeien in den Stroom* 47
9. E. CLAUS. *Koeien aan den Leiekant* 51
10. E. CLAUS. *IJsvogels* 55
11. E. CLAUS. *Leielandschap* 57
12. E. LAERMANS. *De Blinde en de Lamme* 61
13. E. LAERMANS. *Bedevaart* 65
14. V. DE SAEDELEER. *Landschap in Wales* , . . . 73
15. V. SERVRANCKX. *Beeld nr 1 — 1921* 82
16. C. MEUNIER *De steenhouwer.* 87

INHOUDSTAFEL.

Inleiding 3
De herleving 5
Leys en het moderne coloriet 13
Het portret 28
Naar een vrijer kunst 31
De landschap- en dierenschilders 41
Laermans 60
De Saedeleer en de groep van Laethem . . . 72
De beeldhouwkunst 85
Index 91
Errata 93
Lijst der illustraties 94

Reeds verschenen in dezelfde serie :

1. — Prof. GER. LEIGHTON : *Embryologie.* De oorsprong van het leven. (Geïllustreerd.) 3.50
2. — G. SPILLER : *De Opvoeding van het Kind.* 3.50
3. — Pr. J. VERCOULLIE : *De Taal der Vlamingen.* (Geïl.) (2de vermeerderde druk). 5.50
4. — Dr M. SABBE : *Handschriften & Vroegdrukken.* (Uitgeput)
5. — J. MENNEKENS : *Kinderpoezie* in verband met de opvoeding en het onderwijs. 3.50

6/7. — F. DECKERS : *Moderne vraagstukken van wereld-economie.* 4.50

8. — Dr KREGLINGER : *Godsdienstgeschiedenis.* — De godsdienst der primitieve volken. 3.50
9. — EDWARD PEETERS : *Geschiedenis der Opvoedkunde.* 4.00
10. — Dr VAN KAAYSEELE : *Geschiedenis der Wijsbegeerte.* 5.00
11. — J. MENNEKENS : *De Burgerlijke Stand.* (Uitgeput)
12. — J. K. VAN WEST : *Algemeene Sterrekunde.* (Geïl.) I. — Aarde — Zon — Maan. 5.00
13. — Pr. Mr NIKO GUNZBURG : *De Wettelijke Bescherming van Vrouw en Kind.* (Rijk geïl.) 5.50
14. — G. LOMBAERDE : *Kent gij uw Taal?* 6.00

[illegible] Onderstand. (2de uitg.) 6.50

.0
.00
50
.00

201423_022

stij009beel01

De beeldende kunsten in België (XIXe en Xxe eeuw